افتتاحية . .

الممارسة النقدية من الغربـال إلى النظريـة المهاجرة

❑ مالك صقور

لماذا الممارسة النقدية؟

لا تستقيم الأمور والأوضاع لا بل والحياة ذاتها، في أي مجتمع من المجتمعات من غير نقد. حتى، لا يمكن أن يتم تطور وتقدم وارتقاء في هذه المجتمعات من غير النقد البناء والصحيح والجريء. وكل من ينتمي إلى جنس البشر، كائناً من يكون، وفي أي موقع كان، إن لم يقبل النقد، فهو غير قابل للتقدم والتطور والتصحيح، وإن كان هذا الكلام في كل مجالات الحياة، ونشاطاتها الواعية، السياسية منها والاقتصادية، الاجتماعية، فماذا عن النقد الأدبي، والثقافة عموماً؟

أقول ذلك، لأنه في يقيني لا يمكن فصل الأمور والأشياء، والأوضاع عن بعضها بعضاً؟

فالثقافة نتاج المجتمع، تنشأ به، وتعكس قضاياه، تتأثر به وتؤثر فيه، وما السياسة والاقتصاد، والتاريخ، وعلم الاجتماع، والآداب عموماً إلا جزء من هذه الثقافة العامة التي ينتجها مجتمع بعينه.

وهذا كله بحاجة إلى تقويم وتصويب، وفي آن إلى تغيير وتجديد، وهذه واحدة من مهمات النقد الجريء الذي هو سلاح حقيقي إذا ما استخدم في حينه، ووجد من يحمله.

والثقافة عموماً، إن لم تسع لخلق منظومة معرفية، المنظومة المعرفية بدورها خلقت منظومة وعي فاعلة في محيطها، فلا نفع من هذه الثقافة ولا فائدة.

فمن البديهي القول، إذا ما صوّب النقد سلاحه، وأطلق ناره على الأخطاء، ومرتكبيها منذ البداية، قبل أن تتحول إلى فساد عام ومفسدين وفاسدين، للتمكن من القضاء على الأخطاء والتخلص منها، والجميع يعرف بأن إهمال الخطأ الصغير الذي سينمو ويتضخم يصبح من العسير استئصاله، لأنه يكون قد أصبح من نوع الفساد العاصي المعند، وهذا ما تواجهه وتعاني منه المجتمعات العربية.

ولا أضيف جديداً إن قلت: إن غياب النقد الحقيقي البنّاء، في أي مجتمع، هو الكابح الأول للتقدم والتطور والارتقاء والتغيير والتجديد والتحديث، والتصويب من أجل حياة كريمة للرعايا أو المواطنين.

رب قائل يقول، ما علاقة هذا بالممارسة النقدية الأدبية؟

أقول: أليس جوهر الأدب والفن نقداً للحياة والمجتمعات، وقضاياها، وظواهرها، ومشكلاتها؟

فإذا انشغل الأدب والفن بقضايا المجتمع، وأظهر عيوبه ونواقصه، ومتطلباته، فمن واجب النقد أن يتمم ما بدأه الفن والأدب، كاشفاً، منبّهاً، لما يرمي إليه الكاتب بين السطور، بالإضافة إلى محاسن النصوص وعيوبها الفنية.

***

كثيرون الذين تتعالى أصواتهم مطالبين بضرورة النقد. بعدما استفحلت المنشورات التي لا تمتّ إلى الأدب والفن بصلة، إلا بالاسم والعنوان. حتى يقولون، لقد اختلط الحابل بالنابل، وتسلل من تسلل إلى الصفوف الأولى، واحتلوها، ويحمّلون النقد المسؤولية. وفي الوقت نفسه، يوجد أيضاً من لا يرحّب بالنقد. فإن كان بعضهم في مواقع السلطة والمسؤولية، نظروا إلى النقد، حتى الأدبي منه، إذا مسّ ظاهرة ما تخصّهم باستهجان، ورأوا فيه شتائم، وعرقلة للعمل، لا بل يوجد من يتهم بالتخريب والهدم، عوضاً، عن أن يبحثوا، ويدققوا، في حيثيات هذا النقد. إن كان قد جاء صريحاً في مقالات، أو تعليقات، أو ملاحظات، أو جاء في بطون الروايات والقصص والمسرحيات.

وإن كانوا كتّاباً مبدعين، فمنهم من يرى نفسه فوق النقد، إن لم يصب هذا النقد في صالحه، أو كان لا يناسبه، أو لم يكن تقريظاً له ومدحاً. عندها يعدُّ الكاتبُ المنقود الناقد كاتباً فاشلاً. وفي أحسن الأحوال، يقول: هذا الناقد لا علاقة له بالنقد. أو لم يستطع الناقد أن يفهم نصي. ولقد سمعت وقرأت مثل الكلام كثيراً: (إن الناقد كاتب فاشل)؛ ولو كان غير ذلك، لاستطاع أن يكتب شعراً، قصة، أو رواية...إلخ.

إن مثل هذا الكلام، ليس عار الصحة فحسب، بل من المعيب أن يصدر عن مبدع يحترم نفسه، إذ ما توجّه ناقد ما مصوّباً، كاشفاً له عن عيوب في نصه أو مثالب وسلبيات قصته أو روايته. وللحقيقة أقول: كما يوجد أنصاف مبدعين وممن لا يمتلكون موهبة الإبداع والكتابة، يوجد أيضاً من يتعاطون "النقد" وهم ليسوا أهلاً له. فهؤلاء ليسوا نقاداً، فأولى صفات الناقد هي الموهبة.. الموهبة الحقيقية التي تجعله يرى لا ما يراه القارئ، حتى والكاتب نفسه.

من هنا، عرفوا النقد أنه جسر بين القارئ والكاتب. ففي حين يُظهر الناقد ما استغلق على القارئ فهمه، وحلّ رموز النص، ومنعطفاته وما أراد أن يرمي إليه؛ يبيّن للكاتب الهنات الفنية أو السلبيات أو النواقص، قارئاً، كما يقولون، ما بين السطور، أو وراء الكلمات.

***

وأنا مذ بدأ اهتمامي بالنقد قراءة وكتابة، وعيت لقضية هامة في الممارسة النقدية الأدبية. هي التفريق بين النظرية والتطبيق. نبهني إليها أستاذي في النقد وعلم الجمال، البروفيسور غينادي بوسبيلوف. رئيس قسم النقد وعلم الجمال في كلية العلوم الإنسانية في جامعة موسكو. إثر مناقشة (حلقة بحث) كتبتها عن (الإنسان الصغير) في أدب تشيخوف. وكان موضوع الحلقة قصة تشيخوف (الحجرة رقم 6). وهي حجرة في مشفى للأمراض العقلية. وكنت قد توصلت إلى نتيجة مفادها، أن تشيخوف يرمز بالمشفى إلى روسيا القيصرية، وأن الحارس ـ الجلاد، هو السلطة القمعية، وأن المرضى يمثلون الشعب الروسي. سألني حينها بوسبيلوف، هل تشيخوف كاتب رمزي أم واقعي؟ قلت: تشيخوف كاتب واقعي. قال: لنفترض أن تشيخوف يعبّر عن الجلاد، أنه رمز للسلطة الاستبدادية. لكن هل يعقل أن يكون المشفى رمزاً لروسيا العظيمة، وأن الشعب مريض نفسياً..

تشيخوف يفضح تخلف الدولة، وتقصيرها بحق الصحة العامة، ويصف فساد وزارة الصحة، لا غير، من خلال نماذج بشرية. لا يجب أن تحمّل القصة أكثر مما تحتمل. ولا تجبر الكاتب على قول ما لا يريد، دائماً، فرّق بين ما قالته النظرية، وبين التطبيق في كتابة النقد، كان هذا هو الدرس الأول لي وأنا في السنة الثالثة. في الجامعة. وهذا، ما جعلني أتذكر دائماً هذا الدرس، في أثناء قراءة أي أثر إبداعي. وأنه على القارئ ـ الناقد أن يفرّق بين النظرية والتطبيق. مع الأخذ بالحسبان، أنه لا يمكن أن تكون ناقداً بصيراً من غير نظرية تهتدي بها، ولكن لا يجب لوي عنق النص لما جاءت به النظرية. من هنا، واجهتُ معاناة (المصطلح) وتطبيقه تعسفياً. أي، عندما نطبق المصطلحات الغربية على نصوص عربية، خاصة القديمة منها، والأمثلة كثيرة، لكن لا بدّ من ذكر عميد الأدب العربي المرحوم طه حسين في هذا السياق. فطه حسين، درس الأدب والفلسفة في فرنسا. وأعجب أيّما إعجاب بنظرية الشك ـ لديكارت، وهو يعترف قائلاً: "أريد أن أقول أني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة. أريد أن أصطنع في هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر... وسواء رضينا أو كرهنا، فلا بدّ من أن نتأثر بهذا المنهج "منهج ديكارت". في بحثنا العلمي والأدبي. كما تأثر من قبلنا أهل الغرب، ولا بدّ من أن نصطنعه في نقد أدبنا وتاريخنا، كما اصطنعه أهل الغرب في آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غربية. أو قل أقرب إلى الغربية، منها إلى الشرقية. وهي كلما مضى عليها الزمن، جدّت في التغيير وأسرعت في الاتصال بأهل الغرب"(1).

طه حسين، من أكبر القامات الإبداعية الشاهقة في الثقافة العربية، وله الفضل الأكبر في تحديث الأدب العربي برمته، قديمه وحديثه: وكان مفكراً وناقداً وباحثاً جريئاً، قلّ نظيره، في حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية، أقول ذلك، وأنا على يقين، أن طه حسين عندما استخدم (العقل) كحكم في أعماله النقدية التطبيقية، كان موفقاً، ولكن حين طبّق نظرية (الشك) على الأدب الجاهلي، هل صابت نظريته؟ في رأيي، لم يصب طه حسين كبد الحقيقة، عندما نسف الأدب الجاهلي من جذوره، لأنه كان مستسلماً تماماً لرأي المستشرقين. وحسب القارئ الكريم أن يعود إلى الناقد الكبير المرحوم يوسف اليوسف، الذي فنّد آراء طه حسين في هذا المقام، وعليه أن يحكم بعدها.

لا أنكر أني من أشد المعجبين بشخصية طه حسين الفذّة. سيرة، وإبداعاً، ونقداً حراً، خاصة، سيرته السياسية وشجاعته وجرأته، وقوّة بصيرته، وهو الكفيف. في الوقت نفسه،

توقفت ملياً، من موقفه من المتنبي، فمن المعروف، أن طه حسين لم يكن معجباً بأبي العلاء المعري فحسب، بل كان يجلّه ويضعه في صفوف العظماء. وكتب عنه كتابين: (ذكرى أبي العلاء) و(تجديد ذكرى أبي العلاء). وقد قيل إن (المصيبة) قد جمعتهما، أي (العمى)- ويعرف طه حسين أن أبا العلاء نفسه يعظّم ويجُل أبا الطيب المتنبي، وقد أصابه ما أصابه من حبه وتعصبه لأبي الطيب في حضرة الشريف المرتضى، وفوق ذلك، فقد شرح أبو العلاء ديوان المتنبي مرتين: مرة تحت عنوان (اللامع العزيزي) ومرة تحت عنوان (معجز أحمد).

والسؤال، كيف طبّق طه حسين ما تعلمه عن ديكارت وشكّه في الأدب الجاهلي، ولم يأخذ برأي أبي العلاء العظيم، وتعظيمه لأبي الطيب، ويكفي العنوان (معجز أحمد)، لتعطي القارئ الدلالة الكافية، لمكانة أبي الطيب وشعره، عند أبي العلاء المعري!!

رحم الله طه حسين، كم كان متفائلاً حين قال: ((لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات السنين تتغير وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية)).

فنحن يا سيدي لم نصبح غربيين، كما تمنيت وتوقعت ورغبت، ويا للأسف، يا سيدي، لم نبق عرباً ولا شرقيين.

في حوار مع طه حسين أجراه الناقد غالي شكري قبيل وفاته في عام 1973، قال طه حسين: (أودعكم بكثير من الألم وبقليل من الأمل).

فكيف لو امتد به العمر، ورأى وسمع ما نراه، وما يجري اليوم، كيف جحافل الظلام تجتاح الأمتين العربية والإسلامية. إذ يريدون لعقليتنا وعقلنا العودة القهقرى إلى العصر الحجري. وطه حسين: المفكر، والباحث، والناقد، والأديب والسياسي، وقف عمره، وكل نشاطاته الإبداعية، حرباً مع الظلاميين، القدامى والجدد.

***

بعد هذا التمهيد، أعود إلى (الغربال). غربال الكبير ميخائيل نعيمة، الذي صدر منذ واحد وتسعين عاماً، ولما يزل من أهم الكتب النقدية في رأي.

قدم لـ (غربال) ميخائيل نعيمة، الناقد الكبير عباس محمود العقاد، واستهل مقدمته قائلاً: "صفاء في الذهن؛ واستقامة في النقد، وغيرة على الإصلاح، وفهم لوظيفة الأدب، وقبس

من الفلسفة، ولذعة من التهكم ـ هذه خلال واضحة تطالعك من هذا ((الغربال)) الذي يطلّ القارئ من خلاله على كثير من الطرائف البارعة والحقائق القيمة)).(2)

يبدأ ميخائيل نعيمة الغربلة هكذا:

((في المثل: مَن غربل الناس نخلوه.

إذن، ويل للناقدين! ويل لهم لأن الغربلة دينهم وديدنهم)).(3)

يطرق ميخائيل نعيمة موضوعه مباشرة، وكإعلان استباقي يحدد موقف الآخرين من الناقد. ولعمري، هو موقف، مازال النقد والناقد يعانيان منه، وكنت قد أشرت إليه.

في (الغربلة)، يحدّد ميخائيل نعيمة، من هو الكاتب والشاعر، ومن هو الناقد. منطلقاً من شخصية الكاتب أو الشاعر أنها قدسه الأقدس، فله حياته الخاصة، ولا علاقة لأحد بها، فله أن يأكل ويشرب ويلبس ما يشاء ومتى شاء، وفوق ذلك، من حقه أن يعيش ملاكاً إن أراد، وله أن يعيش شيطاناً. فهذا شأنه. ولكن، عندما يمسك بالقلم ويشرع بالكتابة، أو يعلو المنبر ويخطب، عندئذ يُودع ما كتبه وما فاه به كتاباً، أو صحيفة، ساعتئذ كمن يسلخ جانباً من شخصية، ليقول: "هو ذا يا ناس، فكر تفحصوه. ففيه لكم نور وهداية، وهاكم عاطفة احتضنوها فهي جميلة ثمينة"(4).

يفرّق ميخائيل نعيمة، هنا، بين نقد الآثار الأدبية، وأصحابها. وعندما يخرج النتاج الأدبي من تحت قلم صاحبه، لم يعد ملكاً له فأصبح ملكاً للجميع، ولهم أن يحكموا عليه. من خلال الغربال الذي بوسعه أن يفصل القمح عن الزؤان.

وعندما يفصل نعيمة في هذا، يدرك أن "الكثيرين من كتّاب العربية وقرائها لا يزالون يرون في النقد ضرباً من الحرب بين الناقد والمنقود"(5).

ومن ثم يعود صاحب الغربال موضحاً فكرته وقصده من الغربلة، إنها فصل الحبوب الصالحة عن الطالحة، بينما القصد من النقد الأدبي هو التمييز بين الصالح والطالح. بين الجميل والقبيح، بين الصحيح والفاسد.

ويقر ميخائيل نعيمة، أنه في العرف الشائع، قلّما اتفق ناقدان على رأي واحد في أمر واحد. ذلك، لأن لكل ناقد غرباله الخاص، ولكل ناقد موازينه ومقاييسه. يقول: "وهذه الموازين ليست مسجلّة لا في السماء، ولا على الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيّمة صادقة سوى قوّة الناقد نفسه"(6).

ولكن من أين يستمد الناقد هذه القوة؟ في رأي نعيمة تتجلى هذه القوة، 1 ـ من الإخلاص في النية، أي دون أحكام مسبقة، 2 ـ والمحبة لمهنته. 3 ـ والغيرة على موضوعه، 4 ـ دقة الذوق، ورقة الشعور، 6 ـ تيقظ الفكر.

عند ميخائيل نعيمة، كما هو معروف، أن الشعراء طبقات، كذلك النقاد طبقات. ولكن في رأيه، لا يكون الناقد ناقداً إذا فقد (قوة التمييز الفطرية)... وهنا تكمن القضية، لمن يمتلكون هذه الميزة، قوة التمييز الفطرية، التي ما هي إلا الموهبة. يوضح نعيمة هذه الفكرة قائلاً: **"تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد. والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين. فالناقد الذي ينقد (حسب القواعد) التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء"(7).**

وهذا ما قصدته أعلاه، بين حفظ النظرية، وبين التطبيق. لأنه في رأي صاحب الغربال، وهو رأي سديد، لو أن كانت "قواعد" ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع، الصحيح من الفاسد، لما كان من حاجة بنا إلى النقد والناقدين. بكلام آخر، لو كان ثمة "قواعد" كالعلوم الأخرى، ويتعلمها الجميع، لأصبح الجميع نقاداً.

الناقد في رأي نعيمة، هو كالصائغ الذي يميز الذهب عن النحاس، والألماس عن الزجاج. وهذه واحدة من صفاته ومهماته، فالناقد أيضاً، هو مولّد ومرشد.

مولد: لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفاً نفسه، كما يقول، فإذا استحسن أمراً لا يستحسن لأنه حسن في ذاته. بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن، وإذا استهجن أمراً فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية.

ومرشد: لأنه كثيراً ما يردُّ كاتباً مغروراً إلى صوابه. يُعد نعيمة **"إن حظ الناقدين من دهرهم قليل"**. فهم لا يرضون فريقاً من الناس إلا بإغضاب فريق آخر. لكن الناقد الحقيقي القوي، الناقد الذي يمتلك الأدوات الحقيقية، والمعرفة الواسعة، والغربال المتين، لا يحفل بمن يُرضي وبمن يغضب، ويختم (الغربلة) بأنها سنّة الطبيعة وسنّة البشر الذين هم من الطبيعة. يقول: **"فلنعط المغربل حقّه. ولنسأل الحظ أن يسعدنا بمغربلين حاذقين صادقين"**.

لم يكتف ميخائيل نعيمة في غرباله، الذي بدأه بالغربلة، ومن هو الناقد، بل تناول موضوعات أخرى، **كمحور الأدب، والمقاييس الأدبية، ونقيق الضفادع وغاية الحياة**، وهي موضوعات في غاية الأهمية، يتعلم منها الطالب، ويفيد منها الشاعر والكاتب، وتغني الناقد وتفتح له نافذة الاجتهاد. أعرف، أني لم أف (الغربال) حقه، لكن الحيز هنا لا يسمح،

وسأفترض أن الجميع قد قرأ هذا الأثر الأدبي الكبير، ومن فاته قراءة الغربال، فليسرع لاقتنائه، والإفادة منه.

***

قبل أن انتقل إلى (النظرية المهاجرة)، لا بد من القول، إن النقد كان حاضراً قبل (الغربال) وبعده، وقد صدرت عشرات العشرات من الكتب النقدية، التي واكبت الحركات الأدبية منها والنقدية، وتطور مفهومات النقد، من خلال تعدد المدارس الأدبية، والاتجاهات النقدية، ولم تقتصر تلك الكتب على الإضاءة، لما حفلت به الثقافة العربية، بل تمت ترجمة الكتب العديدة، والنظريات الأوروبية أيضاً، وقد تناول بعضها، تاريخ النقد منذ أرسطو وأفلاطون، مروراً بالنقد العربي القديم، فقد قدّم د.إحسان عباس، (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) في نقد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، وهو من الكتب الهامة، التي أسست لمفهوم النقد عند العرب القدماء، وكيف كانوا يتعاطون النقد، ويتعاملون معه، في هذا المجال، صدر كتاب (النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري) لمحمد علي سلطاني، ولا أذكر ذلك، الآن، من باب التذكير فحسب، بل للتأكيد، أنه لم تخل الساحة الثقافية، من الكتب النقدية، على الرغم من كل الاتهامات التي توجّه للنقد والنقاد، وتقصيرهم في مواكبة العصر، ولا أنسى ذكر (الديوان) لعباس محمود العقاد، والمازني، وغيرهما كثيرون، ومع ذلك، بقيت الساحة النقدية تفتقر للدراسات المعاصرة، وذلك يعود لأسباب عديدة.

من المساهمات الكبيرة، في هذا المجال، كتاب (النقد الأدبي الحديث) للدكتور محمد غنيمي هلال، الذي حدّد فيه المفهوم الحديث للنقد الأدبي، فهو يعدُّ أن أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث هو الفصل بين النقد ـ بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسه ـ وبين النقد من حيث التطبيق".

وجوهر النقد من وجهة محمد غنيمي هلال، أنه يقوم على الكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي، وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها(9).

ومن النقد الأكاديمي، أذكر، الدكتور محمد مندور وكتابه (في الميزان الجديد)، الذي تناول فيه (النقد ووظائفه). وقد تأثر مندور بالثقافة الفرنسية، حيث درس في فرنسا

تسع سنوات، تمكن خلالها من تكوين ثقافة واسعة في الآداب واللغات. لكن مندور، كما يقول، مدين جداً لأستاذه طه حسين. يقول مندور في الميزان الجديد: "ولقد كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها في النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بـ(تفسير النصوص)".

ومن النقد الواقعي اختار محمود أمين العالم الذي ارتبط ميلاد المدرسة النقدية الجديدة باسمه. "لقد آمن محمود أمين العالم منذ بداية حياته الفكرية بنظرة علمية إلى الواقع والحياة ورأى أن العلم معرفة بما يتضمنه الواقع من ضرورات، وهو في الوقت نفسه جهد إنساني للسيطرة على هذه الضرورات وتوجيهها"(12). فالنقد عند محمود أمين العالم هو "الحكم على شيء، على تعبير، على موقف، على مسلك ندلي برأينا فيه.. والفكر البشري في جوهره عملية نقدية"(13).

* * *

في عام 1980 صدر كتاب (النقد الأدبي في سورية) للناقد والأديب نبيل سليمان، ويعد هذا الكتاب من المرجعيات الأولى التي حاولت رصد الممارسة النقدية في سورية، تقريباً منذ مطلع القرن العشرين إلى الثمانينات منه. عرض نبيل سليمان فيه المساهمات النقدية الأولى للرواد الأوائل، ثم انتقل إلى الأربعينيات قبل الاستقلال، وتوقف عند الفعالية النقدية لرابطة الكتاب السوريين، وتناول أيضاً المعالم المختلفة التي بدأت على طريق النقد الإيديولوجي اليساري، ومن ثم عرّج على التيار القومي اليساري، والوجودي، وقد انطلق المؤلف، من أن "النقد جزء أساسي من الفعالية الفكرية، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوضع الثقافي، وبالتالي بشرطه التاريخي العام"(14).

والكتاب يُعد نقد النقد الأدبي السوري. في هذا السياق لابد من ذكر كتاب (الأدب والأيديولوجيا في سورية) لكل من نبيل سليمان وبو علي ياسين. الذي صدر عام 1974، وقد تناول المرحلة بين عامي 1967 و 1973. وحسبُ القارئ أن يتذكر هزيمة حزيران الشنيعة في عام 1967، وحرب تشرين عام 1973، وبغض النظر، عن قيامة كثيرين ممن لم يعجبهم الكتاب، فإني مازلت أرى، بعد أربعين عاماً من صدوره، أن الكتاب هام، لأنه حرّك الفعالية النقدية، ثم الغاية التي رمى إليها المؤلفان مازالت تستحق التأمل، والتفكير، في كل

ما يجري في الوطن العربي وخاصة سورية، موطن الكتاب، في هذه الأيام. جاء في المقدمة: ((والواقع أن ركوداً نقدياً وفكرياً عاماً يرين منذ هزيمة حزيران 1967. بل إن ركوداً سياسياً هو الآخر كان قائماً حتى نهاية عام 1973، عبّر عنه الصحافيون والساسة وقتذاك ب "حالة اللا سلم واللا حرب". بيننا وبين الإمبريالية والصهيونية، **ونراه الآن وبشكل مطرد في المصالحات الطبقية مع الرجعية في الداخل، ومع الأوليغارشات العربية. ويمكن رصد هذا الركود السياسي، أو هذه الردّة السياسية، في انشغال الفرد بنفسه على طريق جمع وزيادة الثروة، ضمن حالة طاغية من الجنون الرأسمالي والكلب البرجوازي، وانهيار القيم الأخلاقية لصالح الأنانية والنفعية والنفاق ((الثوري)) 13.**

أجل، بعد أربعين عاماً، جرت تطورات كبيرة، وأحداث كبيرة أيضاً، جرت تغييرات وانزياحات واسعة في عمق المجتمع السوري، وغضب من غضب على مصطلح (الأيديولوجيا)، لأنها ارتبطت خطأً بالاشتراكية، أو الشيوعية أو الماركسية متناسين قول رئيف خوري: (أنه لا يوجد أدب بلا سياسة، ولكن هناك سياسات بلا أدب).

إن الردّة السياسية التي تحدث المؤلفان عنها في المقدمة، ومصالحة الرجعية في الداخل والخارج، ومهادنة أو السماح للأولغارشيا، ولرأسمال المتوحش، والبرجوازية الطفيلية، كل هذا مهّد للمرحلة التي تعاني منها سورية الآن، كله هيأ التربة الخصبة من ناحية وفتح ثغرات عديدة تسلل منها التكفيريون الظلاميون بعد تحضير بيئة حاضنة، سرعان ما انفضحت.

من هنا، كانت الثقافة مسؤولة، الأدب مسؤول. وكذلك النقد الجاد والصارم الذي لا يهادن.

* * *

وأخيراً، (النظرية المهاجرة):

كتب إدوارد سعيد: (الثقافة والإمبريالية)16 و(الآلهة التي تغش دائماً)17 و(العالم والنص والناقد)18.

وتعد الكتب الثلاثة، بعد الاستشراق، من أهم ما كتبه إدوارد سعيد.

في كتابه (العالم والنص والناقد)، يتوقف إدوارد سعيد عند (النظرية المهاجرة). وفي رأيه: "إن الأفكار والنظريات لتهاجر مهاجرة الناس والمدارس النقدية ـ من شخص إلى شخص ومن حال إلى حال ومن عصر إلى عصر آخر، فالحياة الفكرية والثقافية تجد غذاءها عادة

وأسباب بقائها غالباً في تداول الأفكار على هذا النحو. وذلك لأن هجرة الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر ما هي إلا حقيقة من حقائق الحياة، وماهي في الوقت نفسه إلا شرط مفيد للنشاط الفكري".

ينظر إدوارد سعيد إلى هجرة الأفكار مثلها مثل الاستيراد، فالحالات التي تستدعي التأمل العميق، كما يقول، على وجه التخصيص في مهاجرة الأفكار والنظريات من ثقافة إلى أخرى، مثلما جرى في استيراد الأفكار المعروفة بالأفكار الشرقية حول التسامي على الخبرة البشرية إلى أوروبا في مطلع القرن التاسع عشر. أو مثلما جرى نقل بعض الأفكار الأوروبية عن المجتمع إلى مجتمعات شرقية تقليدية في آخر القرن التاسع عشر.

يبين إدوارد سعيد أن للنظرية المهاجرة أربعة أطوار:

أولاً: الموطن الأصلي.

ثانياً: المسافة التي تعترض سبيل الفكرة التي تنتقل من موضع سابق إلى زمان ومكان آخرين.

ثالثاً: مجموعة الظروف، ظروف التقبل، أو ضروب المقاومة، لكنها جزء لا يتجزأ من ظروف التقبل.

رابعاً: تتعرض هذه الفكرة التي أضحت الآن موضع الاحتواء أو الدمج بشكل كامل أو جزئي إلى شيء من التحرير جراء استخداماتها الجديدة، أي من خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين.20

يستعرض إدوارد سعيد أسماء نقاد، مثل: هارتمان، وجورج لوكاش، وغولدمان. ولكن ما يهمنا في هذا السياق، ما يقوله عن النقد:

1ـ النقد كدراسة، كفلسفة إنسانية "خادم" للنص، منحاز للمحاكاة، ضد النقد كنزعة رجعية وضد كونه بحد ذاته شكلاً من أشكال الأدب.

2ـ دور الناقد كمعلم وقارئ جيد: يكمن في صيانته المعيار ضد تخريبه أو ضد خلق معيار جديد.

3ـ النقد باعتزاله العالم الاجتماعي / السياسي ضد النقد كشكل من أشكال الميتافيزيقي الفلسفي والتحليل النفسي وعلم اللغة، أو أي فرع من هذه الفروع ضد النقد كنشاط عليه أن يتعامل عملياً مع ميادين "ملوثة" من أمثال التاريخ ووسائل الإعلام والنظم الاقتصادية.

4. النقد كنقد للغة (اللغة كلاهوت سلبي، كعقيدة خاصة، كميتافيزيقي لا تاريخي) ضد التحليل للغة المؤسسات ضد النقد تدارست للعلاقات فيما بين اللغة وبين الأشياء اللا لغوية.21

كما ويشيد إدوارد سعيد بكتاب جورج لوكاش (التاريخ والوعي الطبقي) الذي حظي بشهرة واسعة عن جدارة، لأنه استطاع أن يحلل ظاهرة التجسيد المادي، ألا وهي المصير الشامل الذي ابتليت به كل جوانب الحياة في عصر هيمنت عليه السلع.

مبيناً هيمنة الرأسمالية التي هي أكثر النظم الاقتصادية تمفصلاً وتفصيلياً كمياً.

***

على الرغم من كل الأصوات التي تنادي بخفوت صوت النقد، وعدم تغطية الكم الهائل من المنشور من الشعر والرواية والقصة، يلاحظ الباحث، أن أصواتاً جديدة قد دخلت ميدان الممارسة النقدية من غير أن أنسى مساهمات خلدون الشمعة، ومحي الدين صبحي ومحمد كامل الخطيب وعدنان بن ذريل، ويوسف اليوسف، ود. حسام الخطيب، ود. وهب رومية، ود. حسين جمعة، ود. خليل الموسى، ود. ماجدة حمود، ود. عاطف البطرس، ود. غسان غنيم، ود. عادل فريجات، ود. وفيق سليطين، ود. فوزية زوباري، ود. صلاح صالح، ود. نضال صالح، ود. رضوان قضماني، ود. فؤاد المرعي، وغيرهم، وغيرهم.

هؤلاء لهم مساهمات جادة في إغناء الممارسة النقدية وتفعيل الحركة النقدية والثقافية، ولنا معهم وقفة تالية، مع ملف آخر عن النقد، وتوجهاته ومدارسه.

هوامش:

1- طه حسين. في الأدب الجاهلي ـ دار المعارف، مصر، ص67.
2- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص 5.
3- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص13.
4- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص14.
5- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص14.
6- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص15.
7- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص17.
8- ميخائيل نعيمة، الغربال، بيروت، ط10، مؤسسة نوفل ص19.
9- د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. القاهرة. ص1.
10- د. فؤاد المرعي، النقد الأدبي الحديث. جامعة حلب. ص156.
11- محمود أمين العالم ـ الثقافة والثورة. بيروت. ص248.
12- نبيل سليمان. النقد الأدبي في سورية. بيروت الفارابي. ص15.
13- نبيل سليمان. بو علي ياسين الأدب والأيديولوجية في سورية ص5.
14- إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. اتحاد الكتاب العرب، ترجمة عبد الكريم محفوض. ص276.
15- إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. اتحاد الكتاب العرب، ترجمة عبد الكريم محفوض. ص277.

❑❑

علاقة الممارسة النقدية بالممارسة الإبداعية ..

د. ماجدة حمود

مفهوم النقد وطبيعته:

مازال النقد يتمتع بسمعة سيئة في وطننا العربي، نظراً للمفاهيم الخاطئة المقترنة به، إذ يعني كشف العيوب والنواقص، أي تسليط الضوء على الجوانب السلبية في النص الأدبي بلا ذكر لجمالياته، أي للجوانب الإيجابية، ومازلنا إلى اليوم نعاني من عدم الفصل بين النقد الموجه للنص الأدبي وبين صاحب النص، لذلك نجد أي انتقاد نص، يظن صاحبه أنه موجه إلى شخصه، بل كثيرا ما نجد بعض النقاد يتوجهون إلى صاحب النص أكثر من النص الأدبي نفسه، لهذا ليس غريبا أن يسقط مفهوم النقد في هاوية الابتذال والشتائم والمجاملة! فيسقط في جملة من العلاقات الشخصية، فينأى عن الفكر والحوار مثلما ينأى عن التذوق الجمالي، وبالتالي نفتقد فعالياته الأساسية، فيدور في فلك طفيلي هامشي!

إذاً مازال النقد بعيداً عن أن يكون نشاطاً فكرياً وذوقياً هدفه البناء لا التحطيم، والرقي لا الإسفاف، وذلك عن طريق التحليل والتفسير والتقييم، كما هدفه التأسيس لأجناس أدبية جديدة علينا ، عن طريق التعريف بها والحديث عن نشأتها وتطورها.

ولو أمعنا النظر في طبيعة هذا النشاط النقدي لوجدناه مركباً من مجموعة من الثقافات والعلوم (علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم الجمال...) تصقلها دقة في الحس ورهافة في الذوق وعمق في الرؤية.

إذاً على الناقد أن يتزوّد بكل هذه الثقافات والعلوم، لا ليصبها على النص الأدبي كما هي، وإنما لتساعده على فهم أدق له، إذ يتكيف مع معطيات النص الأدبي وطروحاته، فيستعين بما يناسبه من مناهج وعلوم، دون أن يغفل جماليات النص، حيث تسعفه ذائقته الجمالية.

إن كل أثر خاص، كما يقول جان ستاروبنسكي، يقبل عليه النقد "**إنما هو خطوة انتقالية، تقوده إلى معرفة أكثر تميزاً وأوسع إحاطة بعالم الكلم الأدبي، وبهذا يتجه نحو نظرية في الأدب، لكن هذا التعميم في المعرفة النقدية يظل في حال من التطور، ومن صالح النقد أن يَعُدَّ نفسه ناقصاً غير مستكمل، بل من صالحه أن يرجع على أعقابه، وأن يعاود الجهد، حتى تظل كل قراءة للأثر الأدبي بعيدة عن كل فكرة مسبّقة، أو مجرد لقاء بسيط، فلا تطغى عليها أفكار ذهنية، لا تظللها عقيدة سالفة.**"(1) فالناقد، أي المثقف الحقيقي، يمتلك مرونة فكرية تنأى به عن القوالب الجامدة، وتجعله أكثر انفتاحاً على الثقافات، وأكثر قبولاً للرأي المعارض والذوق المختلف، لكن ما أكثر المثقفين الذين يتجمدون في قوالب، يدّعون أنها مبدعة، وينسون أن الزمن لا يعرف الثبات!

إن ما نفتقده هو المرونة الفكرية التي تكسبنا حساً نقدياً فاعلاً في الحياة وفي الأدب معاً، لأن أي تطور حقيقي، في رأينا، لابد أن يصاحبه، أو يسبقه نقد بنّاء، يضع يده على جوانب الضعف، ليتمّ تجاوزها، كما يضع يده على جوانب القوة، ليتمّ تطويرها، لذلك حين نمتلك القدرة على النقد الذاتي في حياتنا وفي أدبنا، نستطيع النهوض بأنفسنا وبإبداعنا، أي تعدّ هذه القدرة الخطوة الأولى لتطوير ذواتنا، وإنتاجنا الأدبي نحو الأفضل.

ومما يلاحظ أن الناقد الأدبي مؤهل لدور الوسيط بين المُرْسِل (الأديب) وبين المُستَقْبل (القارئ) ولكنه ليس وسيطاً محايداً، بل هو وسيط فاعل، إذ بإمكانه ترغيب المُستقبل، حين يمتدح الأثر الفني، ويبرز جمالياته، كما بإمكانه أن ينفّر المُستَقبل، حين يسفّه الأثر، ويبرز سقطاته.

النقد الأدبي بين الموضوعية والذاتية:

بذلت محاولات عدة لجعل النقد الأدبي علماً كسائر العلوم الطبيعية، مهمته تشريح النص الأدبي عبر قوانين عامة مستمدة من العلوم في أغلب الأحيان.

ومنذ القديم نجد قواعد لضبط القول الأدبي، وتصنيف أنواعه، خاصة في مجال الشعر، كالتوقف عند أغراضه، وعند بلاغته وأوزانه، فكانت هذه القواعد أشبه بقضبان تقيّد النص الأدبي، بل تحيله، في كثير من الأحيان، إلى جثة هامدة.

ومع انتشار العلوم الوضعية في القرن التاسع عشر، بدأ النقد الأدبي على يد (برونتيير، سانت بوف، تين...) وكأنه أحد فروعها، بل كثيرا ما تحول النص النقدي إلى جلسة في التحليل النفسي للمؤلف، أو التحليل الاجتماعي لظروفه، حتى كأننا نقرأ أحد فروع العلوم الإنسانية (علم النفس، علم الاجتماع...) ومن المعروف أن هذه العلوم تسعى إلى الانتساب من حيث المنهج إلى العلوم الطبيعية مع فروق في درجة الدقة الاحتمالية، أي أننا مع العلوم الإنسانية لا نصل إلى نتائج حاسمة ويقينية، في حين نجد أحكام العلوم تتصف بالموضوعية والإطلاق في الأحكام، لكن "**الوعي المعاصر بطبيعة القوانين العلمية، حتى في العلوم الطبيعية، يكشف لنا أن هذه**

الموضوعية، وهذه الأحكام المطلقة ليست إلا وهما، لأن الظروف المعملية للتجربة العلمية ووجود الإنسان الباحث يقللان كثيرا من حيادية التجربة، فإذا انتقلنا إلى العلوم الإنسانية التي يسعى النقد الأدبي منذ أكثر من قرن من الزمن للانتساب إليها، وإن كان قد ضلّ الطريق بسبب النزعات الوضعية لرواد هذا الطموح، فإننا سوف نجد أن حساب دور الناقد، تدخله الأيديولوجي (الذي يحكم انطباعاته وتحيزاته) هو أمر ضروري، ولابد من الاعتراف به، وإن عدم الاعتراف به هو نوع من نفي موضوعية العملية البحثية."(2) على حد قول سيد البحراوي.

إذاً نحن بحاجة إلى المنهج العلمي في الممارسة النقدية، الذي يعني محاولة الموضوعية والابتعاد عن الأهواء والعلاقات الشخصية في تعاملنا مع النص الأدبي.

وقد تعمّدنا استخدام "محاولات موضوعية" لأن الموضوعية بشكلها المطلق أمر غير ممكن في مجال العلم، فما بالك في مجال الأدب، فالناقد الأدبي إنسان له فكره الخاص، كما أن له مزاجاً خاصاً، تؤثر فيه الظروف التاريخية والاجتماعية التي يعايشها، لذلك فإن الناقد الذي يعاني كارثة وطنية، لابد أن تختلف رؤيته للنص الأدبي عن ناقد آخر لا يعاني مثل هذه الكارثة، كما أن تفاعل ناقد عانى الفقر مع أحد النصوص لابد أن يختلف عن ناقد يعيش حياة مرفهة، بل يمكننا أن نلاحظ أن ذوق الإنسان يتطور حسب مراحل عمره، وحسب ثقافته، فما كان يعجبنا أيام المراهقة، قد لا يعجبنا أيام الشباب والكهولة، كما أن تجاربنا في الحياة وفي الثقافة لابد أن تؤثر على طبيعة أذواقنا ورؤانا وأفكارنا.

لهذا كله لن يفلح ناقد في تذوق نص أدبي، إذا وضع في ذهنه مناهج قد تكون غريبة عنه، تنطلق من ظرف تاريخي واجتماعي ونفسي مغاير لنا، صحيح أن العلم لا هوية له، لكن الأدب الذي لا يحمل هويته الخاصة، أي بصمته الخاصة، لن يكون أدبا حقيقياً، لذلك نستطيع أن نعدّ النقد الأدبي نشاطاً فكرياً وذوقياً، يأخذ من العلم ما يطوّره، ولا يؤثر على هويته، كي لا يبدو صورة عن نقد أو فكر الآخرين .وذوقهم، خاصة أنه يتعامل مع نص أدبي يحمل خصوصيته، التي لا يمكن أن تجعله صدى لآداب أخرى.

لو تأملنا النص النقدي الذي يلقى رواجا لدى القراء، للاحظنا أن فيه من الذاتية ما لا يمكن أن يخطر على بال: كحماسة الناقد للنص الأدبي، ذوقه في تناول مواضع الجمال فيه، اعتماده على طبعه الخاص في تأمل النص وإطلاق الأحكام عليه، بل نجد فيه نفحات من الوحي والإلهام، لكننا في المقابل نجد فيه كثيراً من الموضوعية، كالاستفادة من معطيات العلوم الإنسانية، واستخدام أدوات المنطق في الحوار مع الكاتب أو المتلقي، واعتماد المبادئ العقلية التي تنظّم الأفكار، وتمنع الزيغ والانحراف، لتضمن الانطلاق من النص الأدبي، وتتابع خطى الناقد فيه من السابق إلى اللاحق، أي من مقدماته إلى نتائجه.

كذلك تمتزج الذاتية بالموضوعية حين نحلل النص الأدبي، وحين نعلل بعض جوانبه، وحين نطلق أحكام قيمة، مع أن هذه الفعاليات (التحليل، التعليل، التقييم) تبدو لنا عقلية بحتة، لكننا حين نتعمق في رؤيتها، نلاحظ تدخل الذوق والمزاج والتكوين الذاتي والظرفي مع الأحكام العقلية.

وبما أن الإبداع الفني يعني عدم تكرار نماذج سابقة، وعدم الجمود في قوالب ثابتة، أي يعني تحولاً إلى كل ما هو مدهش واستثنائي،

لهذا نستطيع أن نعدّ الإبداع تجاوزا لكل القواعد الثابتة والقوانين الجامدة، وعلى هذا الأساس لن يستطيع النقد التقليدي، الذي يعتمد أطراً ثابتة، تفهم الإبداع، ومن ثم تناوله وفق قوانين جديدة، تكشف جمالياته وتجاوزاته لكل ما هو مألوف، ومثل هذا الكشف لابد له من توافق الذاتية والموضوعية، عندئذ نجد لدينا نقداً مبدعاً يتجاوز الأطر الثابتة، مادامت اللغة الأدبية التي يتناولها النقد مراوغة، تدهشنا بانطلاقها وحيويتها، وبذلك يحفّز النص الأدبي المتميز الناقد، كي يكتب نصاً نقدياً متميّزاً، يمتعنا، ويفيدنا في أن واحد، لأنه لم يكتفِ بجملة من المعارف والعلوم، وإنما استعان بالحدس والإلهام والذوق، وبكل ما يشكل نبض النص النقدي وحيويته، ويبعده عن الآلية والجفاف.

إننا بحاجة إلى ناقد يستطيع الموازنة بين ذوقه وعقله، بين مزاجه ومعارفه، أي يوازن بين ذاتيته وموضوعيته، فلا يطغى على نقده الجانب الذاتي أو الجانب الموضوعي، وقد يبدو لنا العمل النقدي في مرحلة الكمون أقرب إلى الجانب التأثري، فالناقد إما أن يكون معجبا بالنص الأدبي، أو غير معجب، ثم تبدأ المرحلة التالية، التي هي أقرب إلى الموضوعية، حيث يتأمل النص الأدبي، ثم يُحلله باحثا عن أسباب إعجابه بالنص أو نفوره.

لهذا لا نستطيع أن نسم الكتابة النقدية بالعلمية والحيادية، إذ تتغلغل فيها الذاتية، باعتقادنا، دون أن ينتبه الناقد، فتهب النص النقدي حيوية وجاذبية، خاصة إذا استطاع إقامة توازن بين انفعالاته ووجدانه وبين معارفه والأسس النظرية، التي انطلق منها العمل الفني، فلا يسقط الناقد ذاته على النص الأدبي، ليمنع استقلاليته وقراءته من الداخل، فتطغى أعماقه ورؤاه على أعماق النص الأدبي ورؤى الكاتب.

مفهوم الأدب وطبيعته:

لو تأملنا الأدب للاحظنا فيه عناصر كثيرة عصية على الأطر الموضوعية قريبة من الذاتية (الانفعالات، والخيال، والموسيقى...) فالطاقة الوجدانية والتخييلية، هي التي تشحن نصاً ما بالجماليات الأدبية أو الفنية بتعبير أدق، فتنتفي عن لغته الآلية والجفاف.

هنا لابد أن ننوّه إلى أننا لا نعني بهذا القول عدم وجود عناصر موضوعية في الأدب كالفكر والبيئة، فهي تتداخل مع العناصر الذاتية عبر اللغة الأدبية، ولاشك أن هذه العناصر تتفاوت من جنس أدبي وآخر، فالرواية والمسرحية مثلا تشكل هذه العناصر الموضوعية (الفلسفية، والتاريخية، والاجتماعية...) ركنا أساسيا فيها، وهذا ما لا يمكن أن نجده في الشعر الوجداني الغنائي، إذ يطغى الجانب الذاتي عليه.

إن الأثر الأدبي يبدو على هيئة مسار؛ أي مجموعة من العلاقات المتحولة التي يقيمها اللسان بين وجدان الكاتب الفريد وبين العالم الخارجي، وبذلك يبدو العمل الفني، حتى في نظر القارئ الساذج، "**تتابع حسب اتجاهه الخاص، وإيقاع ذاتي من بداية ونهاية، وثمة حدث أنجز في السلسلة المتوالية لهذه العبارات المترابطة، إلا أن الحدث يبقى متضمناً في عالم الكلم، إذ إن نمط عمله النوعي، وطريقته الخاصة في التأثير يمرّان عبر التذويب الأدائي للأفعال والأهواء.**"(3)

فالإبداع الأدبي في النتيجة لغة يمتزج فيها الخاص بالعام والذات بالموضوع على نحو متميز، يحمل بصمة الكاتب أو الشاعر، وبذلك ينتقل إلينا فكر المبدع وعواطفه وخيالاته عبر لغة خاصة، تمتاز بالابتكار والإدهاش.

وقد يبدو لنا العمل الفني السردي، على وجه الخصوص، عالماً داخل عالم، إنه صورة مصغرة شاملة للبيئة التي نشأ فيها، كما أن العلاقات،

التي نجدها في داخله قد نجد ما يماثلها في خارجه، أي في واقعنا المعيش، الذي يشكل العمل الفني بعض فعالياته، فيكون خلاصة رمزية لمجتمع ما في حقبة تاريخية وثقافية واجتماعية معينة.

إن هذا العمل الفني لن يكون متميزاً إلا إذا حمل في ثناياه سمات ذاتية مستمدة من تجارب خاصة، ومزاج خاص، مما يؤدي إلى لغة خاصة، وهكذا تتشابك في بنيته جملة من العلاقات الخارجية (اجتماعية، فلسفية، تاريخية، سياسية...) مع جملة من العلاقات الداخلية (نفسية الأديب، عواطفه، خيالاته...) ويمنح لغة العمل الفني طاقة داخلية متوترة خاصة به، لهذا علينا أن نتلمس مواطن الإبداع في أعماق العمل الفني أولاً، ثم نبحث عن علاقة هذه العالم الداخلي بالعالم الخارجي.

لذلك نجد من العبث أن نأخذ بالتمييز المعروف الذي يفرق بين الوجه الموضوعي للأعمال الفنية ووجهها الذاتي، فليس الشكل كساء خارجياً، يكسو المضمون، وهو ليس مظهرا خارجيا فاتنا، تختفي وراءه حقيقة أنفس منه، لهذا لا يصح أن تعدّ الكتابة وسيلة خفية ملغزة، تعرب عن تجربة نفسية دفينة، بل هي التجربة بعينها...لهذا علينا أن نأخذ "بأحادية" الكتابة بدلا من "الثنائية" التقليدية، التي كانت تفرق بين الفكرة والتعبير عنها، فيطالعنا الأثر الأدبي بوصفه مجموعة أصيلة من العلاقات المتبادلة(4)

أصبح الأثر الأدبي عالماً قائماً بذاته، بإمكاننا أن نتوقف عند معطياته الداخلية، دون أن ننسى أنه جزء من عالم أوسع، يؤثر في بنائه الفني سواء أكان هذا العالم اجتماعياً أم ثقافياً أم تاريخياً، أي لا يمكننا أن نتغاضى عما يسهم ضمناً أو جهراً في تشكل العمل الفني سواء من الناحية النفسية أو الاجتماعية والثقافية وغيرها من العوامل الخارجية.

العلاقة بين الأدب والنقد:

إن العلاقة بين الأدب والنقد علاقة دقيقة، فهما يلتقيان في كثير من العناصر، ولكنهما يحتفظان باستقلاليتهما، فالأدب والنقد لا يستغني أحدهما عن الآخر، حتى التنظير النقدي لا يأتي من أفكار مجردة فقط، وإنما نتيجة معايشة النصوص الأدبية، التي يُستنبط منها أحكام نظرية.

إذاً من الثابت اختلاف النص النقدي في جوهره عن النص الأدبي، صحيح أنه يسائله ويوضّحه، لكنه ليس امتداداً ولا انعكاساً للآثار الفنية، ولا يمكن أن يكون بديلاً عقلانياً أو انفعالياً بعيداً عن قيود الموضوعية، لأنه يصبح عندئذ نقداً انطباعياً، يتعامل مع النص الأدبي بوصفه مثيراً للمشاعر، وبذلك يتحول النقد إلى نوع من التجربة الفنية، يقول "هازلت" مثلا "**أقول ما أفكر به، وأفكر بما أشعر، ولا أكف عن تلقي انطباعات عن الأشياء، ولدي شجاعة كافية لأعلن ما هي بشكل قاطع**." ويرى (سانت بوف) أن النقد عنده "**وسيلة لبث الشعر الخفي بطريقة مبدعة**" فالنقد الذي قصده وأراد ممارسته هو ابتكار وخلق دائم، أما (باتر) فيقول "**ليس من الهام أن يمتلك الناقد تعريفاً مجرداً صحيحاً وعقلياً للجمال، وإنما معيناً من التعبير، من القدرة على أن يستثار استثارة عميقة أمام الموضوعات الجميلة**."(5) وبذلك أصبح الفنان، الذي هو أكثر استجابة للانطباعات الجمالية، هو الناقد الوحيد المرخص له بالنقد، أما الناقد الجيد، عند هؤلاء التأثريين، فهو فنان حق، يحسن التأثر والتذوق، أي يحسن التعبير عن ذاتيته، فيكون بذلك أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد، الذي يعتمد الموضوع وعمليات المشاهدة والتجربة والتحليل والتعليل، أي أدوات معتمدة في البحث العلمي، وكما يقول د. زكي

نجيب محمود "**إنه لا حرج على الناقد في أن يعبّر عن وقع الأثر الأدبي أو الفني في نفسه، تعبيراً هو بغير شك يندرج تحت مقولة الإبداع، لكن ذلك الناقد قد أخطأ في هذه الحالة ، حين أطلق على نفسه صفة الناقد، اللهم إلا على صفة التجوّز، الذي يبعده عن دقة الوصف، وإلا فما هو الفرق من حيث الجوهر، بين مبدع وقف على شاطئ النيل في ظلال مجموعة من النخيل، فأحس بالنشوة، ثم أجاد التعبير عنها، وبين ناقد وقف أمام ديوان من الشعر وأحس بالنشوة لما تلقاه عن قراءته من قصائد ذلك الديوان، ثم جلس ليعبّر عن تلك النشوة فأجاد التعبير عنها؟ إنه لا فرق يعتدّ به بين الحالتين، ولذلك فالتعبير عن النشوة هو إبداع أدبي في الحالتين، إذا أجاد الكاتب وسيلة التعبير**."(6)

إننا هنا أمام حالة أقرب إلى التعبير عن المشاعر، وأبعد ما تكون من النقد الأدبي، لأنها بعيدة عن الفكر الذي هو وحده القابل لاختلاف الرأي وإقامة الحجة أو دحضها على حدّ قول د. زكي نجيب محمود.

وهكذا فإن النقد حين يغرق بالذاتية ينأى عن طبيعته، لينتقل إلى طبيعة أخرى هي الإبداع، ولن نستطيع أن نفيد منه في فهم الأدب الذي ينقده، إذ يتحول هذا الأدب إلى محرض للإبداع لدى الناقد، وبذلك ينعزل النقد عن الأدب، ويفقد دوره الأساسي، ليدور في حلقة مفرغة، يكرر ذاته وانطباعاته، ويتخلى عن دور الوسيط بين المُرْسِل (الكاتب) والمُستَقبِل (القارئ) وكذلك قد ينعزل النقد حين يغرق في الموضوعية، فهو عندئذ ينأى عن طبيعة الأدب، الذي يتناوله بالتحليل، فيحوّله إلى جثة يقوم بتشريحها على أسس علمية، متناسياً أن الأدب لغة فيها الفكر والخيال والانفعال، أي تضمّ جوانب موضوعية، كما تضم جوانب ذاتية، ولكن كثيرا ما يحبس الناقد الموضوعي ذاته في الوقائع الخارجية، التي يستطيع تناولها بأدوات منهجية علمية، مغفلا روح الأدب وجمالياته.

إننا نبحث عن علاقة معافاة بين الأدب والنقد، يأخذ كل منهما حقه، ولا يعتدي على الآخر، وهذا لا يعني إقامة حدود شاهقة بينهما، فاستقلالية كل واحد منهما لا تعني بتر العلاقة بينهما، إذ إن كلا منهما بحاجة للآخر، فالأديب مثلا لن يستطيع تطوير أدبه، ما لم يمتلك حساً نقدياً، يتناول به أدبه، لكن لا يمكننا أن نستسلم لآراء المبدع حول أدبه، في حين نتقبل نقده للآخرين بحذر، خشية طغيان الذاتية على الموضوعية.

وهكذا فإن كل مبدع ناقد بالقوة، لأنه يمتلك حاسة نقدية تهذبها ثقافة عميقة، لهذا يستطيع أن يستمر في طريق الإبداع، لكونه يستطيع تطوير نفسه، مما ينعكس على تطوير أدبه، إذ يدفعه ذوقه الأدبي إلى تصحيح إبداعه قبل نشره، كما تحفّزه على ذلك ثقافته النقدية.

وكذلك نجد الناقد مبدعا بالقوة، حين يمتلك رهافة حس تجعله يتذوق الإبداع، ويتصل بمواطن الجمال فيه بفضل ذائقة صقلتها الشفافية والثقافة.

صحيح أن النقد الأدبي قد يكون تابعا للأدب، بمعنى أن النص الأدبي يستدعي ناقداً أدبياً، يلقي الضوء على مواطن الجمال فيه ومواطن الضعف عن طريق التحليل والتعليل والتفسير، ولكن قد يستبق النقد الأدب أحيانا، حين يعرّف الأدباء على بعض الأجناس الأدبية غير المألوفة، أو يعرّفهم على بعض مظاهر التجديد في الجنس الأدبي الواحد (الشعر مثلاً) هنا نلاحظ امتزاج النظرية بالتطبيق، بمعنى أن الناقد المجدد الذي يؤسس لأجناس أدبية حديثة، أو لجوانب تجديدية في أجناس تقليدية، لابد أن يمارس

بشكل تطبيقي الأدب الذي يدعو إليه نظريا، كما حدث في أدبنا الحديث سواء في الشعر الحديث، أم في فن القصة أم المسرحية.

وقد يشترك الأديب والناقد في الحساسية المرهفة والعمق الوجداني، لكنهما يجب أن يختلفا في النظرة إلى الأشياء والأشخاص، فليس من المطلوب أن يدلي الكاتب بمقولات نقدية في سياقه الإبداعي، وإن كنا قد نجد بعض اللمحات النقدية في السرد الروائي التجريبي مثلا، ومثل هذه اللمحات لن تكون مقنعة إلا إذا أفلح الروائي في تقديمها ضمن سياق إبداعي، يبعد عنها الافتعال، فلا تتحول إلى فرصة لاستعراض الروائي مخزونه المعرفي، وإغراق عمله بالأفكار المجردة، التي تؤدي إلى خلخلة بنائه الفني، إذ لا تسهم هذه اللمحات النقدية في نهوض الرواية، إلا إذا أتت عن طريق التجسيد والفن.

كذلك فإن المبدع لن يستطيع تقديم كل ما يطمح إليه عبر النص الأدبي، فقد نجد مسافة ما بين الطموح والتنفيذ، فيأتي الناقد ليردم الهوة بينهما، فيبيّن ما رغب فيه الكاتب، وما حققه من إبداع، وما أخفق فيه، وإن كنا قلما نجد أديباً ناقداً يقف عند إخفاق حلمه الأدبي.

وقد يضطر المبدع إلى الكتابة النقدية، كي يدافع عن ممارسته الأدبية خاصة حين يكون مجددا، فيبرز وجهة نظره، ويؤسس في الوقت نفسه، لدعوته التجديدية، إنه بذلك يقف في وجه المحافظين من النقاد الذين يرفضون، في كثير من الأحيان، هذا التجديد، وقد نجد بعض المبدعين النقاد يقلقه إساءة فهمه، فيجد لزاما عليه الدفاع عن أدبه وتبيان منطلقاته النظرية في الإبداع.

ظاهرة الأدباء النقاد:

تنتمي ظاهرة النقاد الأدباء إلى النقد الانطباعي، أي إلى عالم الأدب لا النقد، أما الأدباء النقاد فهم قد ينتمون إلى عالم النقد، خاصة حين يفلحون في تحويل جملة آرائهم ورؤاهم إلى مصطلحات ومفاهيم أقرب إلى الموضوعية، فلا يكون النص النقدي فرصة للحديث عن الذات ونسيان النص الأدبي الذي قدّمه المبدع.

ونلاحظ أن ظاهرة الأدباء النقاد ظاهرة قديمة في الأدب العربي والغربي معا، فمنذ العصر الجاهلي لمسنا وجودها لدى فئة من الشعراء، التي سميت بـ(عبيد الشعر) كأوس بن حجر، زهير بن أبي سلمى، كعب بن زهير، الحطيئة...إذ كانوا ينقّحون القصيدة حولاً كاملاً، لهذا سميت قصائدهم بالحوليات، ولاشك أن عمليات التنقيح هذه تعني نوعاً من الممارسة النقدية على إبداعهم من أجل تجويده(7) وهم يبذلون في سبيل ذلك جهداً مضنياً في النظر إلى القصيدة، يكاد يبلغ حداً غير معقول للارتقاء بشعرهم لغة وخيالا وموسيقى.

كما يلاحظ أن معظم الآراء النقدية التي وصلتنا (من العصر الجاهلي والإسلامي والأموي) كانت لشعراء مثل (النابغة، الخنساء، حسان بن ثابت، جرير، الفرزدق، ذي الرمة...)، وفي العصر العباسي بدأنا نجد ظاهرة تأليف الكتب النقدية من قبل الشعراء كابن المعتز، ودعبل الخزاعي **"الذي ألف كتابا سمي "طبقات الشعراء" وزّع فيه الشعراء حسب مواطنهم، فأفرد لشعراء كل موطن كتابا"**(8) وقد استمرت هذه الظاهرة في مراحل زمنية لاحقة لدى ابن رشيق، حازم القرطاجني، ابن حزم، ابن خفاجة...

وفي العصر الحديث وجدنا هذه الظاهرة لدى مدرسة الديوان (عبد الرحمن شكري،

عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني) وكذلك لدى طه حسين ومخائيل نعيمة....

كذلك تعد ظاهرة النقاد الأدباء في الأدب الغربي قديمة، تمتد جذورها إلى الأدب الإغريقي (أريستوفان مثلا في مسرحيته "الضفادع" نَقَدَ أسخيلوس ويوربيدس) وقد استمرت هذه الظاهرة إلى عصر النهضة والعصور اللاحقة، فوجدنا (درايدن، وجونسون، وكولردج، وبودلير، وزولا، وفلوبير، ...) وربما يصح القول إنه في القرن العشرين "لم يعد ثمة مؤلف لم يمارس النقد ..من بروست إلى "بيتور" ومن "فاليري" إلى "بونفوا" ومن "مالرو" إلى "د. هـ. لورانس" أو "فوكنر"(9). وفي القرن الحادي والعشرين نجد مثالاً واضحاً على ذلك لدى الروائي البيروفي ماريو فارغاس يوسا الحائز جائزة نوبل (2010).

وقد بيّن لنا رينيه ويليك في كتابه "مفاهيم نقدية" سبب انتشار هذه الظاهرة، فقد عبّر عصرنا عن "**رد فعل عنيف ضد الفن الخالص، وضد البحث الخالص، وضد النقد الخالص، الذي ظهر في أوائل القرن العشرين، نحن لا نريد أن نكون متخصصين نريد أن نكون بشراً مكتملين، نريد أن نوّفق بين الوعي واللاوعي وبين حياة الحواس وحياة العقل.**"(10) وبذلك نحصل على نقد فني متميّز، يوازن بين لغة الوجدان ولغة العقل.

وقد وجدنا ما يماثل ظاهرة "عبيد الشعر" في تراثنا في الأدب الغربي، فلو تأملنا شاعراً مثل "فاليري" للاحظنا كيف يكمن في أعماقه ناقد أشبه بتوأم خفي، يخلص له النصح لانتقاء اللفظة المناسبة للمعنى، وهذا الناقد، على ما يبدو لنا، عسير، ومتشدّد، وقلق، لهذا وجدنا لدى هذا الشاعر مسودات كثيرة لقصائد، تتجاوز أحيانا المئة، كل ذلك من أجل أن يصل إلى شعر مصفّى بعيد عن النثر، يمتلك لغة خاصة تميّز شاعريته.

إذاً ثمة نوعان من الأدباء النقاد: نوع يمارس النقد فقط على أدبه، ليطوّره ويحسّنه، وقد نجد لديه نظرات نقدية هنا وهناك، دون أن نجد له مؤلفات متخصصة في النقد أو دراسات تذكر، ومثل هذا النوع لا يمكن أن يكون محطّ دراستنا، نظراً لصعوبة الحصول على مسودات كل شاعر أو قاص، كي نتلمس كيف يطوّر شعره أو قصصه تبعاً لتطور نظرته النقدية وذوقه الفني، كذلك لا يمكننا معرفة تاريخ كتابة كل قصيدة أو قصة على حدة، إذ مازال الأديب العربي يهمل تأريخ أعماله بدقة.

أما النوع الآخر من الأدباء النقاد فهو ذلك النوع المنتج للنقد، فيمارس نشاطه الإبداعي إلى جانب النشاط النقدي، وغالباً ما يكون هؤلاء الأدباء من النوع المجدد، يهمه أن يعرض وجهة نظره، ويؤسس لمفاهيمه الجديدة في الفن، الذي يمارسه، فيشرحها، ويبرز أهم مكوناتها، كما يدافع عنها بلغة النقد، وخاصة أن المجدد، كثيراً ما يفتقد الناقد المتفهم لتجربته الإبداعية، إذ يلقى إهمالاً لإبداعه من القراء والنقاد، لذلك نجده يمارس النقد، وعلى الأغلب ذلك النقد النظري الذي يؤسس للجديد، ويشرحه، كي يسترد ثقة القارئ، وبالتالي تفاعله مع إبداعه، كما يبيّن للناقد التقليدي المعايير الجديدة، التي يستند عليها إبداعه، خاصة بعد أن عانى من تلك المعايير التقليدية، التي تؤدي إلى سوء فهمه.

لقد غطّت ظاهرة الأدباء النقاد تاريخ الأدب كلّه، تقريباً، وأعتقد أن هذه الظاهرة ستستمر مادام هناك أدباء مبدعون، يتجاوزون المألوف، ويطمحون إلى تأسيس نظرية جديدة في الفن، لذلك لابد أن تتجلى حماستهم للجديد عن طريق الإبداع والنقد معاً.

ولكن ثمة إشكالية تظهر في نقد الأديب الناقد، إذ كثيراً ما نلاحظ أنه يحاول، نتيجة

حماسته الشديدة للجديد الذي يؤمن به، أن يفرضه على غيره من الأدباء، فيرى ما يبدعه أشبه بقانون عام يمس قوانين الأدب كله، وبذلك يعمم رؤيته الإبداعية الخاصة متناسياً أن النقد يقوم على جملة ما ينتجه الأدباء، لذلك يرى نورثروب فراي "**أن الشاعر الذي يتحدث بوصفه ناقداً، لا ينتج نقداً بل وثائق يدرسها النقاد، وقد تكون تلك الوثائق عالية القيمة، ولا تصبح مضللة إلا إذا قبلت باعتبارها توجيهات للنقد، أما الفكرة القائلة بأن الشاعر هو بالضرورة، أو يمكن أن يكون، المفسر الأفضل لنفسه أو لنظرية الأدب، فتنتمي إلى صورة الناقد الطفيلي أو التابع المطيع، ولكن ما أن نسلّم بأن الناقد له نشاطه الخاص به، وأنه مستقل استقلالاً ذاتياً في ذلك الحقل، حتى يتوجب علينا التسليم بأن النقد يتناول الأدب من خلال إطار فكري محدد، وهذا الإطار ليس هو الأدب ذاته، لأن ذلك يعيدنا إلى نظرية التطفل ثانية، ولكنه ليس خارج الأدب أيضاً، إذ تضيع حينئذ استقلالية النقد، وينضوي الموضوع كله تحت جناح شيء مختلف**."(11) لأننا نغفل سمة أساسية من سمات الأدب، وهي الذاتية، بما تعنيه من عواطف وأخيلة وروح، وإن كنا نخالف (فراي) في قوله بأن الشاعر لا ينتج نقداً، بل وثائق تفيد النقاد، قد يصح هذا القول على النقد التطبيقي، لكننا لا يمكن أن نقبله في مجال النقد التنظيري، إذ يستطيع الأديب، في رأينا، لكونه عانى الإبداع أن يجول في أنحاء مجهولة في عوالم الأدب، فيقدّم لنا صورة دقيقة لعملية الإبداع، كما أن من يمارس الجديد في الإبداع، لابد أن يكون أكثر قدرة على الحديث عنه وتوضيح مفهوماته وعناصره.

إننا في هذا القول لا ننتقص من قيمة الناقد الذي لا يمارس الإبداع، مادام هذا الناقد يمتلك حساسية المبدعين ورهافة ذوقهم، إننا ضد المقولة التي تقول "كي نتفاعل مع الشعر علينا أن نكون شعراء" أي ضد معناها الحرفي، ولكننا مع معناها المجازي، إذ لابد أن يمتلك الناقد طبيعة أدبية مرهفة، تجعله أكثر عمقاً وتفاعلاً مع النص الأدبي.

ومن الملاحظ أن كثيراً من المفكرين يلجؤون إلى الهياكل الفنية، يبثون عبرها أفكارهم، لأنها "**أدوم بقاء على الزمن، وأرسخ أثراً في ذهن المتلقي، مما لو عرضت الأفكار على الطريقة التي تعرض بها المواد العلمية الخالصة**."(12)

إن تقديم الفكر النقدي للمتلقي بثوب جميل سيترك أثراً طيباً في نفسه، فاللغة الحساسة الجميلة، التي توصل الفكر دون أن تتيه في غابات الخيال، تستطيع أن تجعل من تلقي النقد عملية ممتعة بقدر ما هي مفيدة، وبذلك يمكن للنص النقدي أن ينأى عن الجفاف والصلابة في التعبير، فيكسب بذلك تفاعل المتلقي وانجذابه لمتابعته، وعندئذ يستطيع أن يقوم بدوره بشكل أفضل، باعتقادنا، فتبرز فاعليته في حياتنا وأدبنا على السواء.

لا يكون الناقد مبدعاً إلا حين يكتشف الجديد الكامن في النص الأدبي، أو كما يقول ميخائيل نعيمة عن الناقد المبدع الذي "**يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتدِ إليه أحد، حتى صاحب الأثر نفسه، لأن الروح التي تتمكن من اللحاق بروح كبيرة، في كل نزعاتها وتجوالها، فتسلك مسالكها، وتستوحي موحياتها، وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها، هي روح كبيرة مثلها**."(13)

إن الروح المبدعة المفكرة هي التي تستطيع أن تكتب بلغة متميزة، تبتعد عن جفاف الفكر، دون أن تتخلى عن مدلوله، فتنطلق به

على أجنحة ترفعها إلى السماء وتهبط بها إلى الأرض في الوقت نفسه.

وهكذا نجد أن كلاً من الأديب والناقد مبدع بطريقته الخاصة، إذ تتفاوت لديهما نسبة الذاتية والموضوعية، فتزيد نسبة الذاتية لدى المبدع، في حين تقلّ لدى الناقد، لتزيد في المقابل نسبة الموضوعية، وذلك نقيض ما نجده لدى المبدع!

الحواشي:

1 - جان ستاروبنسكي "النقد والأدب" ترجمة بدر الدين القاسم، مراجعة أنطون مقدسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1976، ص10

2 - د. سيد البحراوي "البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث" دار شرقيات، ط1، القاهرة، ص98

3 - "النقد والأدب" ص13

4 - المصدر السابق، 15

5 - ويليام. ك. ويمزات وكينث بروكس "تاريخ النقد الأدبي: تاريخ موجز" ج3، ترجمة د. حسام الخطيب، محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1975، ص707، بتصرف

6 - د. زكي نجيب محمود "حصاد السنين" دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط1، 1993، ص296

7 - من أجل التوسع في هذه المدرسة "عبيد الشعر" راجع كتاب "العصر الجاهلي" د. شوقي ضيف، ص328- 328، دار المعارف بمصر، ط4، د. ت

8 - عبد الكريم الشتر "دعبل الخزاعي شاعر آل البيت" دار الفكر، ط3، 1984، ص229- 230، بتصرف

9 - جانايف تاديية "النقد الأدبي في القرن العشرين" ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1993، ص8

10 - رينيه ويليك "مفاهيم نقدية" ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع (110) شباط 1987، ص425

11 - نورثرب فراي "تشريح النقد" ترجمة د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1991، ص6

12 - . زكي نجيب محمود "قيم من التراث" دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط2، 1989، ص279

- ميخائيل نعيمة "الغربال" بيروت، ط7، 1964، ص14- 15

في الممارسة النقدية فيصل دراج ونظرية الرواية

□ د. وفيق سليطين

تتجه هذه القراءة إلى تأمل موضوعها، في نحو من المراجعة والمساءلة والاستخلاص، انطلاقاً من ثلاثة أركان، تتخذ منها مرتكزات أساسية لإعادة بناء المقروء وتعليم المفاصل ذات الأهمية النوعية، التي تترشح من خلالها طاقته الإنتاجية في هذه المعالجة التي تطاول الأسس المركزية الخاصة بالموضوع، وتعيد تأسيسها من جديد، عبر عمليات النقد والنقض والتعديل والإضافة، التي يضطلع فيصل دراج بتركيزها وتفعيلها، نظرياً وتطبيقياً، بقوة الفعل النقدي وطاقته السالبة.

وقد تجب الإشارة إلى أن هذه الأركان، التي تنهض عليها القراءة الحالية، تأتي استجابة لما يفصح عنه الناقد في مقدمة الكتاب من أفكار رئيسة ينطوي عليها عمله، منها ما يتصل بالحقل النظري الذي نشأت فيه نظرية الراوية، ومنها ما يتصل بالحقل التطبيقي وأشكال التعامل معه، يلي ذلك الالتفات إلى تدقيق واقع الرواية العربية، نشأة وتحولاً واختلافاً، مما يحمل على القول بتعيينها في مسار خاص، أو في إطار نظري محدد تشتّق منه أسئلتها وتطورها اللاحق.

1 ـ نظرية الرواية: الصيغة والمرجع

في هذا المنحى، يتولى فيصل دراج مراجعة الجهود النظرية ونقد أسسها الفلسفية، كاشفاً عن ثغرات المطابقة التي تشدّ نظرية الرواية، بالتعدد، إلى الأنساق الفلسفية التي تقف وراءها وتتحكم بها، على النحو الذي يجعل من الحقل الروائي مكاناً تختبر فيه النظرية ذاتها، وترى فيه تحققاً لإمكاناتها، بحيث يطمئن النسق إلى قوة انتظامه وتماسكه الذاتي، وهو يجرّب نفسه في حقل نوعي مختلف، تكفل له الممارسة أن يردّ عليه صورته، وأن يكون محلاً آخر لتكشّفه، وتحقق حضوره، عبر هذا الوسيط الذي يتيح له

أن ينظر إلى نفسه من خلاله، وأن يتطابق معها فيه.

يبدأ الأستاذ درّاج بجهود لوكاتش في "نظرية الرواية"، متخذاً من إنشاء الفرق لديه بين الملحمة والرواية مدخلاً للفهم والنقد والتفسير، عبر تقابل المقولات، وتناظر الثنائيات في التقابل الحدّي لأزواجها، على أساس من تصوّرات لوكاتش عن الانفصال المطلق بين ماهية الروح وماهية البنى الاجتماعية في النظام الرأسمالي. وعلى آلية التقابل القائمة على واقع الانفصال المذكور، يتوالى حضور الثنائيات في ترابطها واشتقاق بعضها من بعض. وخلف ذلك كله – كما يلاحظ دراج – "**تحضر طبيعة إنسانية أولى، قوامها العفوية والبراءة، تغاير، وبشكل جوهري، طبيعة إنسانية ثانية ولاحقة، قوامها الغربة والانحطاط**" (1)

في هذا المسعى الخاص بهجاء النظام الرأسمالي، يلتفت لوكاتش إلى زمن سابق، هو المقابل الضدّي، للحاضر المنفصم، وعليه ينشئ تصوراته عن الملحمة انطلاقاً من واقع الرواية، معتمداً آلية الإرجاع في تعريف ما كان بسلب ما هو الآن. وعلى هذا الغرار يبني خصائص الملحمة من جرّاء تعارضها مع الرواية، معوّلاً على إحكام الربط بين الأجناس الأدبية والأزمنة التاريخية. ومن هذا المنظور يرى "**الملحمة كلية عضوية منسجمة تتعامل مع فرد لا فردية له، في مقابل رواية تعبر عن فرد إشكالي هجره الله، بعد أن هجر القيم الأصلية**"(2)

هكذا تتواجه، على محور التقابل، خصائص الرواية مع خصائص الملحمة، ويجري التنضيد القيمي للأصيل مقابل الحادث، وللجوهري مقابل العارض، مع ما ينبني عليه من الرؤى الكلية عند لوكاتش الشاب، مما يعني أن إنتاج الصيغة الذاتية لكل من الملحمة والرواية يتمّ استناداً إلى فلسفة التاريخ، التي تبقى حاكماً للنظرية، وقيداً على الممارسة. وبمقتضى ذلك تتعين نظرية الرواية على هدي مقولات الفلسفة التي تروم قراءة نفسها في مرآة غيرها، جرياً على خطاطتها التصورية في تمرحل التاريخ، ويلزم عن ذلك أن تأتي الصيغة على وفاق المحددات الخاصة بالمرجع الفكري والفلسفي الذي ينزع إلى تأكيد ذاته بمطاولته مختلف الظواهر الاجتماعية، وإثبات نجاعته في تفسيرها وتأويلها.

هذا القران الذي يُعلي الأصل المرجعي، في تعدد أشكاله الفكرية والفلسفية والأدبية والتاريخية، هو ما ينقضه فيصل دراج في ذهابه إلى تمييز المختلف، وإلى إضفاء قيمة على هذا التمييز، بحيث لا يكون الجديد مغلولاً بأصل أول، أو امتداداً له في زمن مختلف، يجعل منه صورة شائهة عنه. ولعلّ هذا النقد القائم على نقض مفهوم المطابقة – أو فكّ الارتباط القسري بين النص والأصل في نحو القياس والإرجاع – هو ما ينشئ معنى الاحتفاء بالجديد– بنيةً وقيمةً واجتراحاً – وهو ما يقيم مشروعية التحول على نقد فلسفة الأصل. وذلك ما ينهض به فيصل دراج في محاورته لعمل لوكاتش وإعادة النظر في أطروحته وطريقته في تعيين كل من الرواية والملحمة، على أساس من فلسفته التاريخية، التي تتكشف عن مفارقة الانتصار للأصل، وتمجيد أزمنة الماضي السعيدة في مقابل حاضر ملّوث وسمته الرأسمالية بصيغتها، وحملته على التصدّع والانكسار. وهنا – كما يلاحظ دراج – تظهر النزعة التقليدية المحافظة لدى لوكاتش، "**وتصبح الملحمة، في هذا التصوّر أداة تقض معنى التقدم، وتغدو الجماعة العضوية أداة لنقض المجتمع الحديث**"(3)

هكذا يتجاوب، في منظور لوكاتش، تفوق الملحمي على الروائي مع تفوق العالم الإغريقي

على العالم الحديث، كما يتجاوب تفوق الأصل على النص مع تفوق المرجع على صيغ الإنجاز، التي يتعين عليها أن تردّ عليه في صدورها عنه، وأن تستجيب له، بتأكيد مقولاته، في غمرة انشغالها ببناء تجاربها، ومبارحة ثوابتها، وتجاوز محددات انبثاقها، بحيث يبقى المرجع معياراً تقاس عليه توليداته، وتختزل في مطابقة لحظته الذاتية إمكاناته، وترتهن بقيمة الجريان على مثاله اشتقاقاته. وعلى الرغم من إدراج السياق التاريخي مبدأ تفسيرياً، في الجهد النقدي للأستاذ دراج، إذ يقرن نبرة لوكاتش المتشائمة في كتابه بزمن الحرب العالمية الأولى التي نشرت الموت بأدوات حديثة - كما يقول - فإنه يضطلع بنقد أطروحة لوكاتش من داخلها، ويقوم بتفكيك أسسها وتقويض دعائمها الفكرية والبنيوية ببصيرة نقدية لا تنقصها الألمعية. وعلى هذا المستوى نلاحظ أنه يذهب إلى إعادة توجيه القران اللوكاتشي بين الملحمة والرواية في منحى عكسي، وبمنظور ضدي، يقلب فيه أشكال التنضيد والتوظيف والبناء، ليرشح القيمة بالمخالفة، وليسبغ معنىً إضافياً ونوعياً على خاصيات الانزياح البنيوي، وعلى حركة القطع والتحول في تمفصل التاريخ.

يأتي عمل دراج هنا مطاولاً البنية والأجزاء معاً، ومدرجاً لذلك كله في سياق أعلى، على خلفية نظرية تستهدي بفلسفة التاريخ نفسها، دون الاستنامة إلى طوابع الجمود التي تجعل منها مصادرة عامة، تفضي إلى استاتيكية في النظر، وإلى ميكانيكية في التطبيق. وعلى هذا الأساس يعيد إنتاج الفروق بين الملحمة والرواية، لترجيح الثانية منهما بدلالاتها الاجتماعية، وإمكاناتها التعبيرية، وخلاصاتها الفكرية. ومن خلال ذلك يضيء ما تنطوي عليه الرواية بوصفها ممارسة نقدية، وجنساً أدبياً تحررياً. فإذا كانت الملحمة جسراً إلى عالم الآلهة، فإن الرواية مرآة مكسورة لعوامل البشر. وفي هذا المسعى الرامي إلى تتبع سبل الاختلاف وتحديد العناصر التكوينية ومخضها معاً، وظيفةً وقيمةً، يقرر أن لوكاتش لم يكن على حق "**حين رأى في الرواية محاكاة يائسة لعالم ملحمي لا يمكن الوصول إليه**"(4).

يبدو لي أن هناك خطاً متصلاً يجمع بين نقد فيصل دراج لوجوه نظرية الرواية، وهو ما يتمثل في نقد فلسفة الأصل، على غرار ما كشف عنه في كلامه على "نظرية الرواية" عند لوكاتش في غير موضع من سياق التناول. ومن ذلك ما ينصّ عليه صراحةً بقوله: "**ومما يثير الفضول، أو لا يثيره تماماً، أن لوكاتش، الداعي إلى التجاوز والثورة، كان يأخذ بفلسفة الأصل، إذ الملحمة تبدأ بإنسانها السعيد، وتغيب مع إنسانها في زمن لاحق قوامه الانحطاط، إلى أن تعود ملحمة جديدة تحدّث عن إنسان سعيد جديد**"(5). وهذا الموقف النقدي من رؤية الأصل والتشبث به يمكن أن نسحبه على وجوه القول الأخرى في نظرية الرواية عند غولدمان وسواه. وهنا نتبين بوضوح تميّز رؤية فيصل دراج، التي يستوي بها مناهضاً فكرياً لفلسفة الأصل وللمقولات المنبثقة منها.

في مناقشته لجهود غولدمان في نظرية الرواية، يرى أنه أخذ بمقولات لوكاتش وبنى عليها. فانطلاقاً من فكرة "البطل الإشكالي" الذي يتوق إلى القيم الأصلية دون أن يلتقي بها، رأى غولدمان أن العمل الروائي يعكس ماهية المجتمع البرجوازي، بقدر ما تترك تحولات هذا المجتمع آثارها على تحولات الشكل الروائي(6). واعتماداً على مقولات "الفردانية" و"التشيؤ" و"صنمية السلعة" الخ، انتهى إلى الربط بين (الأدبي) و(الاقتصادي)، فأقام تجانساً بين البنية

الروائية والبنية الاقتصادية إلى درجة يمكن معها الحديث عن بنية واحدة تتجلّى في مستويين مختلفين(7). ومن خلال إقامة التناظر بين البنية الاقتصادية والبنية الروائية، يذهب غولدمان إلى اشتقاق التناظر بين تطور الحياة الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي وتطور الشكل الروائي(8). وهنا يقف الأستاذ دراج محللاً، ومتسائلاً عن "التناظر الموضوعي"، أهو قائم بين بنيتين مستقلتين أم صادر عن بنية واحدة – "الوعي الاجتماعي" – تنقل من مستوى إلى آخر؟ ويرتّب على ذلك أن العمل الأدبي – بمقتضى ما يبسطه من أطروحات غولدمان – ما هو إلا إعادة توليد نوعي لنية جاهزة وسابقة على العملية الأدبية(9).

والملاحظ أن فيصل دراج، في هذه المواضع، وفي غيرها أيضاً، يتوفّر على متابعة خطه النقدي المجافي لمقولات الإرجاع إلى الأصل والمصدر التي تستكين إلى مفهوم "المطابقة"، وتتغاضى عن التفكير في الطبيعة الذاتية للعمل الأدبي، فتنأى بنفسها عن استكشاف الخصائص النوعية ومساءلتها، كما تتجاوز لحظات التوسط، أو طبيعة الوسائط والفروق المترتبة عليها، فضلاً عن آثارها العاملة في إنشاء البنيان النظري.

على أساس هذا التوجّه يخلص دراج إلى مساءلة جهود غولدمان النظرية، فيسجّل عليه تعامله مع الظاهرة الروائية باختزال، كما لو كانت العملية الأدبية أثراً لظواهر خارجها ولا وجود لها في ذاتها، فضلاً عن كون إنشاء الربط بين الجنس الروائي والمجتمع البرجوازي لا يتأتي من القول بالفردية المستقلة والإنتاج من أجل السوق فقط، وإنما يتعيّن أولاً بالتحولات الأدبية التي أنجزتها البرجوازية بتحريرها الأدب الحكائي من دونيته. وفوق هذا وذاك جميعاً، يلاحظ أن في منهجه ما يوحي بإغفال تاريخية العملية الأدبية عن طريق إرجاعها إلى تاريخية أخرى، وهو ما يفضي، من جديد، إلى قسر النظرية على مطابقة المرجع، أو إلى تثبيت الرؤية المأخوذة بتأصيل الأصل وترسيخ المرجع.

لعلّ شيئاً من ذلك يتجلّى، أيضاً، فيما يأخذه على باختين، الذي أنشأ نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية. يقرر باختين، في قراءته للروايات الأوروبية أنها أثر لنقد لغات القومية الحديثة للغة اللاتينية المسيطرة، بقدر ما هي مرآة لتفاعل هذه اللغات الحديثة وتفاعل الثقافات الملازمة لها، ويبحث عن الأدب في مرونة الحركات الشعبية (الفلوكلور والعيد الشعبي والضحك). ومن هنا يعارض كل قطع مع الجسور المادية والجسدية للعالم. (10).

في تدقيق ما سبق، ينتقد فيصل دراج صفة التعميم عند باختين، من خلال إدراجه المبدأ الحواري في الرواية كلها؛ فهو، إذ يؤكد الكلمة موقفاً إيديولوجياً، ينسى أنّ الحوار، بالمعنى العميق، لا يرتبط بالكلمات، بل بالخطاب الذي تقوم فيه. ويرجع ذلك – كما يشير دراج – إلى عدم تبنّه باختين على ضرورة الفصل بين التشكيلة اللغوية والتشكيلة الخطابية؛ فالأولى تردّ إلى نسق إشاري محايد، بينما تخترق الثانية مواقع إيديولوجية مختلفة. وقد تسمح بخطاب حواري مفتوح، وقد تعطي خطاباً مغلقاً، مكتفياً بذاته، قامعاً لكل خطاب آخر. وينبّه دراج، في هذا السياق، على ما يوحي به كلام باختين، في تأكيده حوارية اللغة مطلقاً، من إمكان القول بلغة مثالية تخترق البشر وتقف فوقهم، إذ لا مكان فيها لنص مغلق(11). ومن هنا يرى أن مبدأ التعميم موصول بتعامل باختين مع رواية أصل، قوامها الحوار، وحوراها ينفذ في علاقاتها جميعاً كما لو كانت كلاً متجانساً(12).

ونقد مبدأ التعميم، تعميم أصل كائن أو مفترض، على النحو المشار إليه هنا هو ما ينال به فيصل دراج، على قاعدة الرؤية نفسها، نظرية فرويد في "الرواية الأسرية". يتوقف الباحث هنا عن كتاب (ماري روبير) "رواية الأصول وأصول الرواية"، الذي تبنى فيه نظريتها في الرواية على "الرواية الأسرية"، التي قال بها مؤسس التحليل النفسي، موحدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية.

ومن هذا المنظور يتأتى القول بأن للرواية أصلاً هو طفولة اندثرت، واحتفظ منها المرء برغباته المكبوتة، التي تعود لتتجلى في الكتابة الروائية. وهكذا فإن الرواية الأصل، بحسب فرويد، تتكون في زمن الطفولة الموزّع على مرحلتين، لكل منها روايتها. الرواية الأولى هي رواية الابن اللقيط، والرواية الثانية هي رواية الابن غير الشرعي. وعلى تأسيس الاختلاف الطفولي بين اللقيط وغير الشرعي يتأسس الفارق بين المرحلتين من جهة، وبين ضربي الرواية هذين من جهة أخرى، وإن كانا ينفرعان من جذر مشترك ينحصر معه النظر إلى الرواية من حيث هي تصعيد للرغبات، وصدّ لعنف الغرائز العدوانية.

يصبّ الأستاذ دراج نقده – كما قلنا – على مبدأ التعميم عند فرويد، فإذا كان التعميم يكسب اجتهاده قوةً، فإن الأمر نفسه يكشف، من الجهة الأخرى، عن أسباب الضعف، ذلك أن اجتهاد فرويد يردّ الظواهر جميعاً إلى عصاب جوهري أساسي، يتكشف في أشكال مختلفة من التعبير. ويظهر ضعف نظرية فرويد، في نقد فيصل دراج، محدداً بثلاثة وجوه، هي: مبدأ التناظر، والمبدأ الأصل، وتهميش التاريخ(13). ومن أهم الملاحظات، التي يتولى تثبيتها في هذا المجال، ملاحظة طابع الاختزال الفرويدي، الذي يقلّص الكل الإنساني إلى جماعة، ثم يختزل الجماعة، على مبدأ التناظر، إلى فرد مريض، ثم يعيد الفرد إلى الطفل – الجوهر الذي كان. وبهذا يصبح التاريخ، في دائرة التناظر والاختزال، مرآة لسيرة ذاتية أولى، ومرآة لزمن أسطوري ما قبل تاريخي(14). ولاشك أن تهميش التاريخ هنا يردّ، بالضرورة، إلى تأكيد القول بثبات البنية واطّرادها.

إضافة إلى ذلك، يرى دراج أن اعتماد فرويد على مبدأ التناظر، يمنعه من التوقف عند دلالة الأشكال الفنية؛ ذلك أن الأبنية كلها تتحقق داخل الآليات النفسية، وتمتثل إلى أصل جوهري، يتقدم التاريخ الإنساني. ولذلك فإن اعتصام فرويد بمبدأ التناظر المشدود إلى أصل جوهراني يدفعه إلى الحديث المتواتر عن "الهوية الجوهرية" و "طفولة الإنسانية"، ويعني ذلك أنه يشرح السيرورة التاريخية في تعدديتها – كما يقول دراج – بمبدأ ثابت وحيد، هو "الوضع الطفالي" في إعادة إنتاجه المستمر(15).

هذا التثبّت على القول بإرجاع الصيغ المختلفة إلى أصل أول هو ما يبني عليه، أيضاً، "جيرار" نظريته في قراءة النص الروائي على مبدأ الرغبة المحاكية، فالإنسان – كما يذهب جيرار في كلامه على رواية الرغبات المتنافسة – يحاكي دائماً آخر، يوقظ فيه رغبة لم يكن يعرفها، ولم يكن بمقدوره وحده أن يكتشفها. ويعطي هذا الوضع للآخر صفة الوسيط الذي يتوسط بين الإنسان ورغبته الخبيئة(16).

في تفحص هذا النسق، يبيّن دراج ما ينطوي عليه من افتراض قدرية الرغبة ومحاكاتها، اللتين تفضيان إلى العنف والاستبداد. وهنا يغدو مفهوم الوساطة سبيلاً لقراءة الحياة الإنسانية بمختلف ظواهرها، يستوي في ذلك الاقتصادي والاجتماعي والإعلامي ... وصولاً إلى النقد الأدبي والنص الروائي(17).

إذا كان ما يصدر عنه "جيرار" ينصبّ على نقد عقلانية القرن الثامن عشر مستهدفاً مقولة (الفردية) الصادرة عن المجتمع البرجوازي الحديث، ومقولة "جوهر الإنسان" المحمولة على ما يدعوه بـ "الكذب الرومانتيكي"، فإن في بنائه النظري ما يوجب الإحالة – بناءً على مبدأ الرغبة والمنافسة والتملّك – إلى مقولة (جوهر الإنسان) التي ينتقدها. ومن هذه الزاوية يفعّل دراج نقده لمنظور رينيه جيرار، فيقول: "**إن إعطاء الرغبة المحاكية شكل قانون لا يمكن الهروب منه يلغّز تعددية النزوعات والحاجات البشرية، ويثبّت النزوعات والحاجات معاً في قفص نفسي أخلاقي، حدوده الكره والمحبة والتنافس والمنازعة. وفي هذا التصوّر يصبح العلم والمعرفة والاكتشاف العلمي وضرورة الحرب، كما ضرورة السلام، ألواناً مختلفة من الرغبات التي تحاكي رغبات حاضرة سبقتها**"(18). وفي معرض هذا النقد، يوجّه دراج إلى دراسات (مدرسة فرانكفورت) التي تبدو – كما يقول – أكثر خصباً و (ملاءمة) من مفاهيم جيرار، "ذلك أنها لا تشتق الثقافة من (عالم الأرواح). بل من تقنية إنتاج الثقافة، وتقنية توزيعها واستهلاكها(19). ويرى من جهة أخرى أن ما ينطبق على نظرية فرويد (...) ينطبق بدوره على نظرية جيرار، ذلك أن مفاهيم هذا الأخير تظل مقيدة بالطبيعة الإنسانية، على النحو الذي يجعلها تُعرض عن بحث تقنيات الرواية، اكتفاء بالتوجه إلى الشخصيات التي ترى فيها أداة أولى لاستخلاص القول الروائي(20).

وما سبقت الإشارة إليه هنا، يحتمل الإحالة، ضمناً، على قول هوركهايمر: "ومن الخطأ أن نعتقد أن الأفكار والمضامين الروحية تقتحم التاريخ، وتحدّد فعل الكائنات البشرية"(21). ومثل هذا النقد من شأنه أن يسري، في مستوى آخر، على بعض أطروحات لوكاتش وغولدمان. يتابع هوركهايمر كلامه السابق، فيقول: "**كما أن من الخطأ أن نعتقد أن الاقتصاد هو الواقع الحقيقي الوحيد. فأن نرى أن نفس الكائنات البشرية وشخصيتها، فضلاً عن القانون، والفن، والفلسفة، مشتقة تماماً من الاقتصاد ... يعني أن نفهم ماركس فهماً مجرّداً ورديئاً**"(22). وفي كلام المنظّرين النقديين، المحال عليه ضمناً، ما يعضد وجوه النقد والاعتراض التي ينشئها فيصل دراج في هذا المكان.

2 ـ النسق النظري والخصوصية الروائية:

نشير، تحت هذا العنوان، إلى نقد فيصل دراج الجذري لما يتصل بالحقل التطبيقي لنظرية الرواية. ويبدأ ذلك من الملاحظة التي يصدّرها في تقديم الكتاب، ومفادها أن "**نظريات الرواية، وباستثناء أعمال باختين، لا تبني قولها على قراءة تبدأ بالنصّ الروائي وتنتهي به، بل تطبّق عليه قولاً نظرياً سابقاً عليه، كما لو كان النصّ الروائي لا يُقصد لذاته، بل ليكون موقعاً متميزاً تقرأ فيه النظرية إمكانياتها الذاتية**"(23). ويعني ذلك الانطلاق من فكرة النسق لا من خصوصية الجنس الروائي، على النحو الذي يدفع الممارسة إلى الكشف عن الحضور النسقي في النصوص، أو إلى اختزال عالمها الذاتي وعلاقاتها الداخلية بمجرّد ترجمتها إلى المعادل الفكري المفهومي، الذي يؤكّد مقولات النسق الفلسفي ويعزّز مركزيته.

فإذا كان لوكاتش يشدّ القران بين الجنس الأدبي والزمن التاريخي، وبين الرواية والمجتمع الرأسمالي، فإن في منظوره ما يؤكد اقتران الفلسفي بالأدبي، على قاعدة جلاء سديمية

العالم بتوحيد أجزائه المتناثرة، وهو ما ينهض به الأدب والفلسفة دون غيرهما. وفي هذا المنحى يكون المفهوم الفلسفي – كما بيّن دراج – وجهاً آخر للشكل الفني، "**كما لو كانت الرواية حيّزاً نوعياً يطرح، على طريقته، الأسئلة الفلسفية، أو كما لو كانت الفلسفة عنصراً جوهرياً لا يستقيم الشكل الروائي من دونها**"(24).

على هدي ما سبق، يلاحظ أن لوكاتش يظل مخلصاً لفلسفة المفهوم، إذ إن الظواهر المتناثرة لا معنى لها - كما يرى – إلاّ في تركيبها المفهومي، الذي يربط بينها من ناحية، وبينها وبين الشروط الاجتماعية التي أنتجتها من ناحية أخرى. ومن هنا يذهب إلى تطبيق المقولات الفلسفية على الحقل الروائي، متوسلاً بمفهومات: الكلية، والواقعية، والتقدم، والمشخّص، والنموذجي ...، ومسترسلاً في الكلام على الطبقات الاجتماعية، والصراع الطبقي، والثورة الاشتراكية. ولعلّ صدوره عن مقولات الفلسفة الكلاسيكية الألمانية هو ما جعله يقرأ النظرية في النصوص، أو يعمل على ردّ الثانية إلى الأولى في نحو تأكيد المطابقة والإخلاص للنسق، أو لفلسفة المفهوم، وهو أيضاً ما انتهى به إلى تجاوز كثير من التفصيلات الداخلية المهمة في رؤية العالم الروائي، أو في طريقة التعامل معه، والبناء عليه، وتأكيد خصوصيته الذاتية. هذه الخصوصية التي تبدو مهدّدة بالضياع والتلاشي، أيضاً، عند غولدمان، الذي يرى الحقل الأدبي الإبداعي محصّلة لحقول أخرى. فهو، والحالة هذه، يتماسك بغيره الذي يُصديه، ويتعيّن على صورته بنحو من الحتمية الميكانيكية، يكشف عنه إنشاء المطابقة بين الاقتصادي والأدبي، وبين تطور الحياة الاقتصادية في المجتمع الرأسمالي وتطور الشكل الروائي.

وعلى هذا الأساس كان قد جعل من الرواية ذات البنية السيرية تعبيراً عن طور الرأسمالية الصاعد، كما جعل من مرحلة الرواية الطليعية والجديدة صورة للرأسمالية الاحتكارية، ممّا اقتضى منه، أو فرض عليه، دراسة العناصر الداخلية للعمل الأدبي، من حيث صلتها بحقول متجاوزة لها، ومحدّدة لطبيعتها ودلالتها في منحى إخلاصه التامّ لمفهومي "الكلية" و"التاريخ"، اللذين ورثهما عن السياق الهيغلي – الماركسي، مروراً بتأثيرات لوكاتش وصياغاته النظرية.

ومن الواضح أن هذا الربط الآلي يتجاوز الوسيط الثقافي، ويقفز على فاعليته. فعلى الرغم من ارتباط المجال الثقافي بالتغير الاقتصادي ارتباطاً جدلياً، يبقى مجال الثقافة جديراً بالتحليل بحدّ ذاته؛ لما له من أهمية تفسيرية، ولما يتميّز به من قوة النفاذ والتأثير. (25)

على هذا النحو يركز فيصل دراج نقده على تبديد لحظات التوسّط، والتضحية بالغنى الداخلي للأعمال الأدبية، تحت ضغط الانشغال بفلسفة المفهوم، وضمان عودته إلى ذاته، فيتخفّف من ذلك في ذهابه إلى الضفة الأخرى، كاشفاً عن الفرادة الإبداعية التي أدى إلحاقها بغيرها إلى تقليص فاعلية الخيال، والقفز على اللغة الأدبية، وطرائق تشكيلها، فضلاً عن اختزال المكوّنات والأساليب الأدبية، تحقيقاً لمفهومي "الوحدة" و"الاتساق"، في الوقت الذي تتبدّى فيه أهمية العمل على إفساح المجال أمام النصوص "**لكي تغتني النظرية، وتصبح أداة تحليل وإضاءة، بدلاً من أن تتحول إلى معايير ثابتة، عاجزة عن التجدّد والاتساع**"(26).

من هذا الجانب يأتي نقد دراج لكل من "فرويد" و"جيرار"، على اختلاف الموقع النظري الذي يدفع بكلّ منهما إلى ردّ الظواهر المختلفة إلى أصل ثابت، ينعكس في مرايا الكثرة

والتعدّد، على النحو الذي يحمل على القول بثبات البنية وأولويتها على التاريخ. ويترتب على ذلك ترسيخ الاعتقاد بمبدأ جوهراني، يفسّر الواقع، ويتعيّن علّة لحركته، ومقوّماً لتجلياته، بدلاً من أن يكون هو أثراً لها. وبقدر ما يصدق ذلك على العصاب الفرويدي، أو على الماهية الجوهرية، يصدق على مفهوم الرغبة المحاكية، وقد غدتْ قانوناً يتعذّر الإفلات منه. ألم يرَ "جيرار" أن طقوس الرغبة، أو الرغبات المتنافسة، هي الأساس الذي قامت عليه الثقافات والحضارات القديمة، وأنها وراء ظهور فكرة المقدّس والأسطوري، ومن ثم ظهور الدين؟! ألم يرَ في "كبش الفداء"، طقساً يضع حدّاً للعنف الذي يهدّد المجتمعات البشرية، ويوجّه الطاقات العدوانية نحو غرض رمزي في صيغة طقسية تمارس بانتظام؟!»(27)

إن التشبث بالأصول الثابتة، عطفاً على نقد فيصل دراج، يعني – فيما يعنيه – أن هذه الأصول، أو المبادئ الثابتة، هي فوق تاريخية؛ أي نابعة من طبيعة العقل – وهنا (النفس) - الأبدية(28). ومن هنا تتأتى، أيضاً، أهمية نقد فيصل دراج للاستنامة إلى فكرة الأصل، ومعه يمكن أن نتبيّن أن الصيغ الحادثة توصل نفسها بامتناعها عن الاستكانة إلى الأصل، أو الارتداد إليه.

والحقّ أن "دراج" الذي ينطلق من الفكر الفلسفي، ويعيد تدقيق علاقته بالإبداع الروائي – كما هو الشأن في عمله هذا – يمثّل انفتاحاً بعدياً في تناوله للنصوص من جهة، وفي إعادة إنتاج الربط، من خلال نقض الانتظام النسقي الشائع، أو تعديل بعض مقولاته السارية، ومواجهتها بالتوسعة، والتعديل، وإعادة التأسيس التي تزيدها إحكاماً. وجرياً على ذلك، كان يتأمل، من جديد، فاعلية النظرية في إجرائها على النصوص، كما يتأمل طرائق ربط النتاج بالأصول النظرية، وكأنه، في هذه المسافة، ينبّه على غياب الفعل الجدلي، الذي يقضي بضرورة تأمّل وجوه الإنجاز الروائي التي تردّ الأداء على النظرية. ولعلّ في ذلك ما يفسّر عمله الذي يأتي، من هذا الجانب، لملء الفراغ السابق، بنقد التسلّط النسقي، وبتوجيه حركة النصوص التي تردّ على القول النظري من داخل حدودها الذاتية، فتدفع النظرية لشحذ أدواتها، وتعديل مقولاتها، بحكم العلاقة التي يُبدي عنها النشاط النقدي في وجوب انعكاسها على ذاتها.

لقد سبق أن لاحظ "أدرنو" أن العمل الأصلي يبدي سمات الاستقلال، من حيث قدرته على تخطي الشروط التي أنتجته، ومن حيث طريقته الفريدة في كشف تلك الشروط. وعلى الرغم من كون هذا الفن الأصيل نتاجاً لمجتمع معّين، فإن مقدرته على كشف شروط إنتاجه، ولو بصورة سلبية، ينطوي على إمكان تصوّر واقع بديل(29).

3 ـ الرواية العربية بين التميز والكونية:

تحيل فكرة هذا المحور، في عمل دراج، إلى اختلاف الرواية العربية عن الرواية الأوروبية في الشروط التاريخية لتكوّنها، وفي المعايير النظرية التي توافقها. وهنا ينبّه الناقد على ضرورة الاحتراس من إحداث قطيعة كاملة بين الجانبين، مشدّداً على النظر إلى تميّز الرواية العربية من داخل القول بكونية الجنس الروائي. ويتبدّى الاختلاف، أو التميّز، المشار إليه في الشروط التاريخية التي حكمتْ نشأة الرواية العربية.

يتحدث الأستاذ درّاج عن وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، وينصّ على

محددات زمن الرواية، ومن ذلك تأكيد الفردية الإنسانية مبتدأ لها، ومبدأ الحرية المقترن بها، والربط بين الديمقراطية والرواية، وغير ذلك مما يتجلى في أساليب الكتابة الروائية التي تنزاح عن الأساليب المسيطرة، بما يؤكد الخروج من ضيق الواحد المسيطر إلى فضاء المتعدّد الطليق، ويكرّر الإحالة، في هذا المجال، على أعمال باختين.

بعد هذا البسط الذي يحتفل بمحددات الزمن التاريخي لنشوء الرواية، من عصر الكشوف العلمية، والحوار بين أجناس المعرفة، وتحطيم محدودية العالم القديم، وتقويض المراجع المغلقة، وتهديم الحدود والفوارق المرتبية بين المعارف، بعد ذلك كلّه يلتفت فيصل دراج إلى الكلام على الرواية العربية، فيقول: "**لم تلتق الرواية العربية في أزمنة ولادتها (...) بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف، فولدت كجنس أدبي مرذول، وتطوّرت من دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة**"(30). ومن الواضح هنا أنه يحدّد ميلاد الرواية العربية بسلب الشروط التي هيّأت المناخ اللازم لنشوء الرواية الأوروبية وازدهارها. وعلى هذا الأساس يجري الحديث عن هذه المحدّدات في نحو التقابل، الذي ينضّد عناصر الإيجاب في مقابل عناصر السلب، في استحضار النشأة الخاصة بكلّ من الرواية الأوروبية والرواية العربية. وهنا يأتي تفصيل الكلام على نشأة الرواية العربية في حقل ثقافي تلقيني مسيطر. وهذا الحقل المسيطر يقول بالكلي، واليقيني، والتراتبي، ويعتصم بسطوة الأصل.

هذه الشروط، التي جعلت ولادة النصّ العربي ولادة معوّقة، تتبدّى في بنية ثقافية مكبوحة بقوة المقدّس وسلطة الاستبداد. وهنا يكمن معنى الإعاقة؛ أي في كون هذه البنية لا تؤمن للنصّ الروائي الوليد المواد والوسائل اللازمة، أو لنقل إنها، في معنى آخر، كفّت النص الوليد عن استقلاله بذاته، فجاء محكوماً بعلاقة تشدّه إلى عموميات النصّ التنويري في عصر التنوير العربي، الذي بنى نصاً معادياً للاستبداد، سلكت الرواية سبيله، وتعيّنت في ضوئه. وتجري الإحالة هنا على روايات كلّ من فرح أنطوان "المدن الثلاث" وفرنسيس المراش "غابة الحق"، وأحمد فارس الشدياق "الساق على الساق".

يخلص الناقد فيصل دراج مما سبق إلى إقرار نتيجتين: تفيد الأولى منهما أن الرواية العربية ولدت داخل عمومية تنويرية، مما جعل هذه الرواية تنطق بقول غيرها، أو تعيد إنتاجه، وتذهب الثانية إلى أن الرواية العربية ولدت داخل مستوى سياسي محدّد بصراع الحرية والاستبداد؛ نظراً لغياب المستوى الثقافي الأدبي الموافق لها، ونظراً لغياب الأسباب التي تسمح بوجوده؛ ولذلك جاءت رواية التنوير رواية قيمية، وأخلاقية، وفكرانية، على قاعدة ملازمة النصّ التنويري الذي انبثقت منه، وإن استطاعت، لاحقاً، أن تتحول عن هذا المهاد، وتستقلّ بذاتها، متمردةً على الأصل(31).

يتوقف دراج عند بحث الأسباب التي أتاحت تطور الرواية العربية، في مقابل جلاء الأسباب التي عوّقت تطوّر العلوم الاجتماعية التي يحتاجها بناء نظرية في الرواية العربية. وهنا يلفت إلى إشكالية الدولة، وأجهزتها، وموقفها، من جملة العناصر التي تجعل الحقل الروائي ممكناً، من مثل "تعددية المعارف" و "حوار المعارف المختلفة" و "تراجع المرتبية" ...الخ، وبناءً على ذلك يجري التفريق بين الدولة الديمقراطية، التي هي أثر لحوار مجتمعي سمته التعدّد والاختلاف، والسلطة المستبدّة التي تجسّد الأحادية، وتفرض

التلقين والاستظهار، فتدمّر الأسس الموضوعية للحقل الروائي(32).

إذا كان غياب هذه الأسس يعوق إمكانية وجود الرواية العربية، فإن وجود هذه الأخيرة، في وضع من التطور والتنامي، يفرض إشكالية مغايرة تساوي الشرط الذي أنتج الرواية الأوروبية. وفي هذا المنحى يشير دراج إلى عناصر تشرح، أو تسوّغ وجود الرواية في شرط لا يحتفل بإمكانها، من ذلك عزلة الروائي والكتابة الروائية التي لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية، والاتكاء على سيولة المتخيّل، أو المكر الروائي ...، ومن هنا – كما يرى – أفلحت الرواية العربية في توطيد سلسلة أدبية خاصة بها، تشكلت في أزمنة متعاقبة، وعيّنت الرواية جنساً أدبياً مستقلاً(33).

إن الأسئلة الشائكة التي يستنفرها فيصل دراج في خصوص واقع الرواية العربية، نشأة واختلافاً، أو في خصوص صياغة نظريتها، وإنتاج براهين القضايا التي يخوض فيها تبعاً لذلك، تستدعي المساءلة من منطلقات مختلفة، وتبقى، بسبب طبيعتها، محلاً لتباين الرؤى والمنظورات. ففي بحث سؤال النشأة، الذي يميّز الرواية العربية من مثيلتها الأوروبية، لا يتجاوز الناقد محددات السياق الخاص، ولذلك لا يتوقف – كما يجب – عند بحث السؤال المقابل، وإشباعه نظرياً: إلى أي مدى يمكن أن تعلو الرواية على السياق الخاص بولادتها، وتتجاوز الظروف المحدّدة، لنشأتها التاريخية، مستفيدةً من تحولات الثقافة الروائية العالمية، ومن كونيتها، ولاسيما في عصر ثورة الاتصالات والمعلومات وتقنيات ما بعد الحداثة، التي تتجاوز الحدود القومية، وتوحّد العالم تحت لواء الرأسمالية في صيغتها العليا؟! من هنا يبدو التركيز على مجتمعية علاقات القراءة والكتابة، وأجهزة الدولة الرقابية المتخلّفة، وهامشية الحداثة في المجتمع العربي، لا يكفي – على الرغم من الأهمية النظرية – لاعتماده مبدأ تفسيرياً لتطور الرواية العربية، وتحقيق استقلالها بذاتها جنساً أدبياً.

أضف إلى ذلك أن تنظير سؤال النشأة والتطور يقع في دائرة النسبية، على اختلاف خصوصياته وملابساته. فإذا كان هيغل هو مَنْ بنى تنظير الرواية على ربط شكلها ومضمونها بتحولات البرجوازية في المجتمع الأوروبي، وتابعه في ذلك لوكاتش، فإن باختين يقارب سؤال النشأة نفسه من منطلقات أخرى، جعلته يبحث عن جذور الراوية في نسيج الثقافة الشعبية، ويستجلي مكوناتها من النصوص القديمة، خارج الشروط الاجتماعية والمحدّدات التاريخية الخاصة.

وفي مستوى الكلام على نظرية للرواية العربية، يشير الناقد إلى إمكانية بناء نظرية للرواية العربية، بعيداً عن التطبيق الآلي لنظريات الرواية الغربية على الرواية العربية. وهذه الرؤية التي يصدر عنها تؤكد القول بأن المعارف المستقدمة من الغرب، "**ومن بينها مناهج الدراسة الروائية لا تمتلك صفة الإطلاقية، وليست متعالية (عن) خصوصيات المراحل التاريخية التي أنتجتها**"(34).

وإذا كان من الحقّ أن الخصوصيات هي سمات مشروطة اجتماعياً وتاريخياً، فإن هذا الضبط لا يقدح في كونية النظرية، بل لعلّه يؤكد مستوى التمييز بين العمومية النظرية والخصوصية التاريخية. تقول يمنى العيد: "إن الخطاب الروائي العربي، الذي أفاد من تقنيات السرد الروائي العامة أو الكونية، هو خطاب أخذ يتميّز بنسيج عالمه الخاص (....)، وبهذا كلّه أخذت الحكاية تستوي في فضاء عالم روائي متخيّل له منظوره ومعناه؛ أي فضاء عالم له

حكائيته الخاصة وروائيته العامة"(35). ومن الجلي هنا أن يمنى العيد تذهب إلى تأكيد "التميّز" من داخل "الكونية"، على نحو ما نظّر مهدي عامل لهذه العلاقة في صياغته المحكمة(36).

على هذه السبيل يمضي محمد برادة، في نقد مقولة الخصوصية وكبحها، قائلاً: "**تعودنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق (نظرية) في النقد العربي، وفي (الرواية العربية) حفاظاً على خصوصيتها، و(حماية) لهويتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد؛ وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجريد، فالأمر لا يتعلق بوضع نظرية تستجيب لخصوصية متوهمة، ثابتة، وإنما بوعي الرواية، تاريخاً ونظرية ونصوصاً، والاستفادة من حصيلة تجارب الرواية في ثقافات أخرى، من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوّع**"(37)، ويستشهد على ذلك بكلام باختين، الذي يرى "**أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية، وصيرورة الأدب لا تتمثل في نموّه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها، بل إن الأدب يُقلق حتى تلك الحدود**"(38).

صحيحٌ أن هذه الأسئلة وسواها ليست غائبة عن تفكير فيصل دراج، وليست منفية من عمله الجدير بالتثمين، ولكنها، مع ذلك، تبقى جديرة بالمراجعة على سبيل التعديل، والتخصيب، وإشباع الحيّز الذي تستحقه في عمل هو، في العمق، من "العيار الثقيل"، الذي لا تخلو منه إسهامات فيصل دراج، ولا تتجافى عنه بصيرته النقدية.

الهوامش:

1ـ فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999 م ص12

2ـ المصدر السابق، ص 13

3ـ المصدر السابق، ص 23

4ـ المصدر السابق، ص 26

5ـ المصدر السابق، ص 27

6ـ المصدر السابق، ص 42

7ـ المصدر السابق، ص43

8ـ المصدر السابق، ص 46

9ـ المصدر السابق، ص 49

10ـ المصدر السابق، ص 70، 71

وينظر أيضاً، ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة د.محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، 2009م، مقدمة المترجم، ص 27 وما بعدها.

11ـ المصدر السابق، ص 85، 86

12ـ المصدر السابق، ص 87

13ـ المصدر السابق، ص 107

14ـ المصدر السابق، ص 107

15ـ المصدر السابق، ص 108

16ـ المصدر السابق، ص 119

17ـ المصدر السابق، ص 123

18ـ المصدر السابق، ص 135

19ـ المصدر السابق، ص 136

20ـ المصدر السابق، ص 138، 139

21ـ آلن هاو: النظرية النقدية، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق 2005م، ص 33

22ـ المرجع السابق، ص 33

23ـ نظرية الرواية والرواية العربية، ص 5

24ـ المصدر السابق، ص 22

25ـ النظرية النقدية، مرجع سابق، ص 48

26ـ الخطاب الروائي، مرجع سابق، مقدمة المترجم، ص 9

27ـ رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة، د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2008م، ص 17

28ـ جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005م، ص 26
29ـ النظرية النقدية، ص 138
30ـ نظرية الرواية والرواية العربية، ص 148
31ـ المصدر السابق، ص 153
32ـ المصدر السابق، ص 154
33ـ المصدر السابق، ص 156، 157
34ـ عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، مقالة في مجلة "عالم الفكر"، الكويت، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، 1988، ص 12
35ـ يمنى العيد: في المنهج والمعنى الخاص للحكاية، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 271، تشرين الثاني 1993، ص 57
36ـ ينظر، مهدي عامل: مقدمات نظرية، دار الفارابي، بيروت، ط 3، 1980، ص 175 – 194
37ـ الخطاب الروائي، مقدمة المترجم، ص 45
38ـ المرجع السابق، مقدمة المترجم، ص 45، 46

□□

النقــــد الأدبـــي ونعمة التذوّق..

❑ عطية مسوح

آ ـ يكلفني عمّي ثمانين ناقة
وما لي، والرحمن، غير ثمانِ

ما إن قرأت هذا البيت منذ عشرات السنين، حتى بدأت البحث عن قصيدة صاحبه عروة بن حزام، العاشق العربي المعروف، وكنت قد اطلعت على حكايته مع ابنة عمه عفراء، من قصيدة بشارة الخوري الشهيرة (عروة وعفراء). منذ ذلك الحين وأنا معجب بهذا البيت الذي قد يراه الكثيرون بيتاً عادياً. ولكم تساءلت عن سبب إعجابي به، فهو يخلو من الصورة الشعرية، والمعنى العميق، بل إن ألفاظه هي من النوع غير المؤهل لحمل شحنة شعورية أو طاقة إيحائية

إنه بيت بسيط لكنّ كل حرف من حروفه يقطر دمعاً. بيت يبكي نيابة عن صاحبه. هذا الدمع الذي يندّي الحرف، يكاد يندّي جفونك وهي تجوس بين الحروف، بل يوشك أن يضرّج أصابعك بالدم، فالحرف الباكي ليس أقلّ من جرح نازف، وفقرُ الشاعر وجشعُ عمّه ليسا أرحم من مدية تدمي الحبّ. قد لا يستطيع من وُلد وفي فمه ملعقة من ذهب أن يتجرّع رشفة من علقم هذا البيت، لكن الشاعر جعله يشارك من في فمه ملعقة من خشب إحساسه ـ على الأقل ـ بصدق هذا البيت.

أذكر أن بعض دارسي الشعر ومدرّسيه، أبدوا إعجابهم ببيتين من أبيات قصيدة عروة هذه، هما:

هوى ناقتي خلفي وقدّامي الهوى
وإنّــي وإيّاهــا لمختلــفان
هــواي عراقــي وتـثني زمامهــا
لـبرق إذا لاح العشيّ يمـاني

ولا أخفي عنكم أنني لا أجد في هذين البيتين – وهما أجلُّ معنى وصورة وسبكاً من البيت الذي ذكرتُه – ما يشدّني، بل أجرؤ على القول إنني أرى فيهما من التكلف والاصطناع، ومن البرودة بالتالي، أكثر مما فيهما من التوقّد الوجداني والإحساس الصادق.

كثيرة هي الأبيات والقصائد التي أعجبتني على الرغم من فقرها بالصور، وأذكر على سبيل المثال قصيدة المعتمد بن عبّاد :

لمّا تماسكت الدموع

وتنبّه القلب الصديع

وما منبع الإعجاب هنا سوى الصدق في تصوير شعور إنساني، شعور التحدّي المتاخم للجنون.

يرى معظم النقاد أن المبالغة المفرطة تفسد الشعر. وقد يكون ذلك صحيحاً في كثير من الحالات، ولكنه لا يصلح مقياساً، اسمع قول المجنون العامري:

لقد فُضِّلت ليلى على الناس مثلما

على ألف شهر فُضِّلت ليلة القدر

هذه مبالغة، وقد تكون مفرطة برأيي ورأيك .. ولكنّ النظر إليها من جانب شعور الشاعر يبدّد إحساسنا بالمبالغة، فالشاعر- حقّاً - يرى حبيبته أفضل الناس، وقد أسعفته فطنته فالتقط جزءاً من الآية الكريمة ووظفه لتسويغ شعوره هذا لنفسه وللناس الذين فضّل حبيبته عليهم. الصنعة هنا لم تناقض الشعور، فلم تُفسد جمال البيت. بينما ناقضت الصنعةُ الشعورَ وأفسدت المعنى فأخرجت المبالغةُ القولَ من فضاء الشعر، في قصيدة الشاعر القروي عن الثورة السورية، حين قال في مدح قائد الثورة سلطان الأطرش :

خففتَ لنجدة العاني سريعا

غضوباً لو رآك الليث ريعا

وحولك من بني معروف جمع

بهم وبدونهم تُفني الجموعا

فالمبالغة في مدح الأطرش، الذي يُخيف غضبُه الليثَ في البيت الأول، وصلت بالشاعر في البيت الثاني، ومن حيث لا يدري، إلى هجاء بني معروف كلهم، بل هجاء أبطال الثورة جميعاً، حين سلب منهم أي دور في إنزال الهزيمة بالعدو، فسلطان كان يستطيع ذلك سواء أشاركوه أم لم يشاركوه !

وكان النقاد العرب القدامى يرون أن مطابقة مقتضى الحال - كما سمّوه – عنصرٌ من عناصر جمال الشعر. وتتهافت صدقية رأي النقاد هذا، وتبطل صلاحية هذا العنصر، حين نلاحظ كيف طبقوه. قال الكثيرون منهم مثلاً إن مطلع يائية المتنبي مطلع قبيح، لأنه غير مناسب لافتتاح قصيدة في مدح ملك، أي لمخالفته مقتضى الحال، والمطلع المقصود، وأحسبُه من عيون الشعر، هو:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا

وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

ما أريد قوله هو أن محاولات النقاد القدامى وضعَ مقاييس لجمال الشعر وقوانين نقدية لتقويمه والحكم عليه، لم تؤكد نجاحها من خلال تطبيق ما وصلوا إليه على الإبداعات الشعرية. ولم تُلغِ اختلاف الباحثين وقراء الشعر في تقويم ما يبحثون فيه أو يقرؤونه، كما أنها، وغيرَها من محاولات النقاد عبر الأجيال، وحتى يومنا، لم توصل إلى قواسم نقدية نظرية مشتركة.

ولكن، ما العيب في ذلك ؟ ألم يكن سبباً في غنى النقد وتنوّع القراءات ؟ وما الباعث إلى

ذلك؟ أليس الباعثُ اختلافَ الذائقة (سأستخدم كلمة ذائقة بمعنى ملَكَة التذوّق برغم عدم صواب ذلك لغويّاً) بين قارئ وقارئ، وباحث وباحث؟ بل بين ناقد وناقد؟ بل بين ناقدين يستلهمان منهجاً واحداً؟ يقول الناقد خلدون الشمعة في كتابه "الشمس والعنقاء": "فالمنهج الواحد سُرعان ما يؤدي بناقدين يجوسان أرضاً واحدة إلى نتيجتين متباينتين."

ب - يحيلنا هذا التمهيد إلى موضوع بحثنا: النقد الأدبي بين العلم والتذوّق. وهو موضوع قديم جديد، تناوله النقاد والمنظّرون العرب في العصر الحديث وصرفوا إليه الكثير من اهتمامهم، ودبّجوا فيه عشرات الكتب ومئات المقالات، وأداروا حوله المناظرات والحوارات، ولكن دون أن يصلوا إلى توافق أو ما يشبه التوافق. ولعلّ هذا هو الأمر الطبيعي، فالأدب بعامة، والشعر بخاصة، عمل إبداعي، والإبداع لا يُقونن بقوانين صارمة، ولا تُحدّده النظريات، بل إن أعظم الأعمال الأدبية هي تلك التي تجاوزت حدود الإنجازات النقدية السابقة لها، ودفعت النقاد إلى السعي لاستنباط أفكار نقدية جديدة، لا يلبث الإبداع أن يتجاوزها.

لكنّ كتابات النقاد والمنظرين حول هذا الموضوع لم تذهب جفاء، بل كانت عاملاً هامّاً من عوامل تطور الفكر النقدي والوعي الأدبي، وتنمية الذائقة الأدبية ذاتها. وإذا كان بعض النقاد والمنظّرين، وأبرزهم محمد مندور، قد عدّ الذوق أساساً للنقد، فإنّ بعضهم الآخر، وأبرزهم زكي نجيب محمود، عدّ العلم هو الأساس، وشكّ بصواب الأحكام النقدية النابعة من الذوق، أو التي يحظى الذوق فيها بدور كبير، غير أنّ عدداً من الأدباء الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع كان لهم موقف ثالث، عبّر عنه توفيق الحكيم بدعوة الناقد إلى الجمع بين ما سمّاه (المذهب الشخصي) أي القائم على الذوق و(المذهب الموضوعي) أي القائم على الأصول والمقاييس. ولعلّ من المفيد لي أن أطرح أمامكم حجّتي توفيق الحكيم في طعنه بالاحتكام إلى المقاييس، أي العلم، وطعنه بالاحتكام إلى الذوق. يقول في كتابه "فن الأدب"، في فصل عنوانه "النقد الذي يفسّر":

"الجمال في الفن كالجمال في المرأة. كيلوباترا، على الرغم من أنفها غير الدقيق، آية خالدة في تاريخ الجنس النِسْوي! وكم من نساء نبصرهنّ كل يوم لهنّ من الأنوف الدقيقة والعيون النجل والخصور النحيلة ما لم تظفر كيلوباترا بالقليل منه، وبرغم هذا لا نراهنّ رائعات ولا فاتنات. ما السر في أنّ امرأة قد استكملت شروط الحسن وليست بحسناء، وأخرى شابتها عيوب، وهي السحرُ والفتنة؟ في المرأة وفي الفن، هنالك شيء لا ندري ما هو، يخرج على كل قاعدة ويهزأ بكل أصل، هو الذي يجعل الجميل جميلاً."

هكذا يطعن الحكيم بالقواعد والأصول التي يزدريها الفن ولا يكترث لها، ولكنه لا يلبث أن يطعن بالذوق ويشك بجدوى الركون إليه في إصدار الأحكام النقدية. يقول:

"ولكن ما هو الذوق؟ لو عرّفناه وحدّدناه لأصبح هو الآخر أصلاً من الأصول، ومقياساً ثابتاً جامداً يتحطم عند أول اختبار." ثمّ يقول: "ليس للذوق الشخصي ضابط، وإذا تُرك الحكم في الآثار الفنية والأدبية للذوق وحده فقد تُرك للفوضى أو للمصادفة."

وهكذا يضعنا الحكيم في مأزق لا يلبث أن يُخرجنا منه بقوله: "ولعلّ خير منهج للناقد أن يجمع في نقده بين شتى الاعتبارات، ويؤلف بين مختلف النظرات."

ومثل هذا المخرج، يصل إليه الناقد محمد مندور، وهو الذي يعدّ الذوق أساس النقد ومصدرَ أحكامه، وظلّ كذلك حتى بعد تبنيه منهج الواقعية الجديدة، فيقول موفّقاً بين الذوق والعقل: "النقد المنهجي لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يُخضع ذوقه لنظر العقل."

وإذا كان هذا الجمع الذي دعا إليه الحكيم والإخضاع الذي دعا إليه مندور أمرين على درجة كبيرة من الصعوبة، ويفترضان توفّر موهبة خاصة وخبرة كبيرة وثقافة عالية لدى الناقد، فإن داعية علمية النقد، المفكر الكبير زكي نجيب محمود، يذهلنا بالبساطة التي تكاد تكون سذاجة وهو يحاول إقناع القارئ بأن النقد علم. يقول:

" أمّا إذا أصررت على أن تكون ناقداً، فلا مندوحة لك من خطوة بعد قراءة التذوّق، خطوة هي وحدها التي تجعلك ناقداً، وهي أن تسأل نفسك ماذا في هذه القصيدة من العوامل الموضوعية التي أثارت في نفسي هذا الشعور أو ذاك؟ وقد ينتهي بك البحث، مثلاً، إلى أن اختيار الشاعر للبحر الطويل جاء موفقاً لأنه يناسب موضوعه فأحدث ما أراد أن يحدثه من أثر في نفس القارئ أو السامع، أو إلى أن كثرة الراءات في هذا البيت جعلته جميلاً، وكثرة السينات والصادات في ذاك .. لكن هذه وأشباهها قواعد عامة، فكأنك تقول: كل بيت يصف خرير الماء وتكثر فيه الراءات فهو جميل في هذا الجانب منه، وكل بيت يصف الحرب بالسيوف وتكثر فيه السينات والصادات فهو جميل كذلك في هذا الجانب منه. أنت هنا لا تقل إلينا عناصر تجتمع فتكوّنُ موقفاً فريداً لا يتكرر، بل تحدثنا عن قواعد عامة تتكرر في كل حالة شبيهة بالحالة التي أنت بصدد تحليلها، وما دمت في مجال التعميم فأنت عالم، وإذاً فالنقد علم. ثم يقتضيك المنطق – أي العقل – ألا تناقض ما تقوله في موضع بما تقوله في موضع آخر، فلا تقل مثلاً في موضع ما: إن البحر الطويل يناسب التعبير عن الحزن لأنه بطيء والحزين بطيء الحركات والكلمات ثم تناقض ذلك في موضع آخر وتزعم لنا أن البحر الطويل لا يناسب الحزن."

هكذا، وبهذه البساطة، وبالاتكاء على هذه الأمثلة التي لا علاقة لها بالنقد الجادّ، يريد زكي نجيب محمود أن ينقل النقد الأدبي إلى خانة العلم ويقطع صلته بالذوق. وإذا كانت هذه الرؤية للنقد الأدبي امتداداً لفلسفة زكي نجيب محمود الوضعية المنطقية، وإسقاطاً لها على النقد، فإن هذه الرؤية ذاتها تكشف تهافت الوضعية المنطقية حين تخرج من حقلها العلمي وتدخل حقل الفن والأدب. فجوهر الوضعية المنطقية هو إنكار الفلسفة بوصفها تفكيراً في الماورائيات أو بحثاً في القضايا الوجودية الكبرى أو غوصاً في المفاهيم الأخلاقية والعلاقات الاجتماعية وقضايا الحق والخير والجمال، وقصرُ دورها على تفسير معطيات العلم وتعميم استنتاجاته. وواضح أن مثل هذا التعميم سيكون عقيماً إذا نُقل إلى حقل الأدب والفن. لكن زكي نجيب محمود، المخلص لوضعيته المنطقية، أراد ألاّ يترك مجالاً خارج نطاقها، فأقحمها في مجال النقد الأدبي، فأفسدها وأفسده. ولقد تساءلتُ، وما أزال أتساءل، كيف لهذا المفكّر الذي لقّبه معاصروه وتلاميذه بلقب يستحقّه وهو (أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء) أن يصل إلى هذه الدرجة من التبسيط ؟ أيغيب عن ذهنه مثلاً أن البحر الطويل حمل الكثير من خمريات أبي نواس المرحة الصاخبة وغزليات عمر بن أبي ربيعة العابثة، كما حمل رثاء مالك بن الريب ؟ ألا يرى كيف أضفى حرفا السين والصاد المزيد من

الهدوء والرقة على سينية البحتري، بعيداً عن السيوف وصليلها :

صنتُ نفسي عمّا يدنّس نفسي
وترفّعتُ عن جدا كل جبس

لكأنني أجد قرابة بين تنظير زكي نجيب محمود هذا وما ينحو إليه عدد من نقادنا المعاصرين، من قصيري الباع في النقد الأدبي، مع احترامي لأشخاصهم، حين لا يأبهون بالذائقة، فيجعلون النص الأدبي مادة للتشريح اللفظي أو المعنوي، وكثيراً ما نرى الناقد منهم يحصي ما في النص من أفعال ماضية وأخرى مضارعة، وما فيه من مصادر ومن كلمات ذات دلالة معينة، أو ضمائر أو غير ذلك، ثم يبني على إحصائياته استنتاجات وأحكاماً نقدية يأتي معظمها مفتعلاً أو أقربَ إلى الافتراضات غير القابلة للبرهان والعاجزة عن إقناع القارئ الذوّاقة المتمرّس بقراءة الأدب.

يتحوّل النص بين يدي ناقد من هذا النوع إلى جثّة يشرّحها، أو إنه يشرّح النص فيصبح جثة لا روح فيها، وحين تسأله عن روح النص يزعم أن هذا النقد هو وسيلة المعاصرين للوصول إلى روح النص وكشف جمالياته وإرشاد القارئ إليها.

ج – ما الذي يضيع في مثل هذا النقد؟ يضيع التذوّق الفطريّ المهذّب بالثقافة والممارسة والخبرة.

أوّل صفات التذوّق أنه فطري. أي إنه موجود وجوداً نسبياً لدى الناس جميعاً، فما من إنسان لا يتذوّق الجمال ويستجيب لندائه. وإذا أخذنا النص الأدبي مادة للتذوّق، فسوف نجد أن القرّاء يتفاوتون في تعاملهم مع النص وتذوّقه والغوص إلى أعماقه، بدءاً من القارئ العاديّ، إلى القارئ المتمرّس، وصولاً إلى الناقد. فالناقد هو ذلك القارئ الذي يتذوّق النص على نحو أكثر عمقاً وشمولاً مستفيداً من ثقافته الواسعة المتنوعة، ثم يعبّر عن تذوّقه بنص نقديّ، أي إنه هو القادر على ترجمة تذوقه إلى عبارات، وتحويله من أحاسيس إلى صيغ لغوية تحمل هذه الأحاسيس، وتساعد القارئ على الوصول إلى مزيد من تذوّق النص من خلال اطلاعه على تذوق الناقد، فذائقة الناقد أكثر تدريباً وتهذيباً .

فالذائقة إذاً هي الأصل في النقد، والتذوّق هو جوهر العملية النقدية، أمّا النص النقدي فهو ظاهر هذه العملية، هو تجلّيها اللغوي، الذي لا بدّ – وأستميحكم عذراً لهذا الإطلاق – أن يأتي مقصّراً عنها، نعم، ما من نص نقدي إلاّ هو أقلّ مما تذوقه الناقد، ولعلّي لا أبالغ إذا تصوّرت الناقد الجاد غير راض عن أي نص نقدي يضعه، لأنه يشعر في قرارة نفسه أن أحاسيسه التذوقية السلبية أو الإيجابية هي أعمق من العبارات التي صاغها. أقول: الأحاسيس السلبية، وأقصد بها تذوّق القبح، فتذوّق القبح ليس أقلّ أهمية من تذوّق الجمال، بل إنه الوجه الآخر للتذوق الجمالي، وقول الناقد: هذا قبيح، يعني أنه قاربه نقدياً من خلال صورة مقابلة موجودة في ذهنه، هي صورة الجميل.

هنا، في الصياغة النقدية للتذوّق، يأتي دور العلم، أو العلوم التي يستفيد منها الناقد، من علوم اللغة المختلفة، إلى نظرية الأدب أو نظرياته المختلفة، إلى علم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وغيرها.

أي إن النقد عملية تذوقية، والنص النقدي نص أدبي، والناقد يستفيد من معطيات علمية معينة في تحليل وصوغ الأحاسيس الجمالية التي أثارها النص في نفسه. هكذا تبدو لي علاقة النقد بالعلم. فهما مختلفان طبيعة وغاية، ولكنهما متداخلان تجلّياً في النصوص النقدية.

ولقد ذكرت تداخلهما من خلال إفادة الناقد من المعطيات العلمية في تحليل أحاسيسه وسوغها، أمّا اختلافهما فأعرضه في نقاط محدّدة.

1 – النتيجةُ، أو حكمُ القيمة الذي يبغي العمل النقدي الوصول إليه هو: هذا العمل جيّد أو رديء، جميل أو قبيح. أما العمل العلمي فالحكم الذي يبغي الوصول إليه هو: هذا العمل صواب أو غلط.

2 – الأثرُ، أو الحكمُ العملي في العمل النقدي، هو: هذا العمل ممتع أو غير ممتع. أما في العمل العلمي فهو: هذا العمل مفيد أو ضارّ.

3 – اليقين في العمل النقدي هو يقين أدبي، فني، يقود إليه الشعور. أما في العمل العلمي فهو يقين موضوعي، يقود إليه العقل.

4 – الحقيقة التي يعمل النقد على كشفها في العمل الأدبي، ولاسيما الشعر، هي حقيقة مجازية. أما الحقيقة في العمل العلمي فهي الحقيقة الموضوعية.

نضيف إلى ذلك كله ثلاث فكر أخرى، تُعزّز في الأذهان مفارقة النقد الأدبي للعلم، أولاها: إذا كان موضوع النقد الأدبي هو الأدب، وهو ليس موضوعاً علمياً، فإن البحث فيه، أي البحث النقدي لن يكون بحثاً علمياً، لأن منهج البحث يجب أن يطابق طبيعة الحقل البحثي. قد يُقال ـ ردّاً على هذه الفكرة – إن ثمة علوماً تتناول النفس الإنسانية، والمجتمع الإنساني، وما ينطبق على علم النفس وعلم الاجتماع يمكن أن ينطبق على النقد الأدبي. أقول: إن تسمية البحث في النفس والمجتمع علماً – ونحن نستخدم هذه التسمية ونركن إليها ـ فيها من المجاز والتجاوز أكثر مما فيها من الحقيقة. والدليل على ذلك مثلاً هو التناقض بين النظريات التي وضعها الباحثون في هذين الحقلين، فعلم الاجتماع الوضعي الذي أسسه أوغست كونت وعلم الاجتماع الماركسي، متناقضان تناقضاً كاملاً في تفسير العلاقات والظاهرات والمشكلات في المجتمع، وإنك تجد للقضية الاجتماعية الواحدة تفسيراً وضعياً وآخر ماركسياً، واصطفافاً للباحثين والمفكرين والناس حول كل تفسير، فتعرف أنك لستَ أمام علم بل أمام أفكار تعبر عن مصالح وإرادات، ومن خصائص العلم ألاّ يأبه بالمصالح والإرادات.

والفكرة الثانية: إن العلم يدرس الظاهرات الجديدة على أساس قوانين مستخلصة من ظاهرات قديمة تكررت فدرسها العلماء واكتشفوا قوانينها، وكان ذلك ممكناً ولا يزال، لأن الظاهرات الطبيعية تتكرّر، أما الأدب، فهو عملية ذاتية، والنص الأدبي يكتسب أهميته من تفرُّده، وحتى حين يصوّر ظاهرة اجتماعية أو حالة عامة، فهو يصوّرها من خلال إحساس الأديب الفردي ورؤيته الخاصة، وإذا لم يكن كذلك، أي إذا فقد تفرّده، خرج من دائرة الأدب. لذلك فإن كل نص أدبي جديد هو حالة خاصة لا يمكن أن تُدرس ويحكم عليها وفق أصول ومقاييس مستنبطة من دراسة نصوص قديمة. وإذا حدث ذلك، ووجد الناقد أن من الممكن دراسة نص جديد وفق أصول ومقاييس قديمة، فهذا يعني أن النص لم يتجاوز ما سبقه تجاوزاً إبداعياً حقيقياً، وأن جمالياته هي تكرار لما أنجزه سابقوه بشكل من الأشكال. وأنا لا أنفي هنا جمال هذه النصوص التي لا تحمل جماليات جديدة غير مسبوقة، فما من شاعر يبتكر في كل قصيدة من قصائده، وكثيراً ما قال النقاد إن لكل شاعر مبدع مُكثر قصائدَ قليلة، أو مقاطع من قصائد تحمل الجديد، هي التي جعلته شاعراً كبيراً وخالداً. ولقد أدرك القدماء من نقادنا وشعرائنا هذا الأمر، واعترفوا

بأن الرديء موجود في شعر كل شاعر كبير، وعبروا عن إدراكهم هذا بعبارات من نوع: جيّد أبي تمام خير من جيّد البحتري ورديء البحتري خير من رديء أبي تمام.

والفكرة الثالثة: إنّ جمال الأدب لا يأتي من تصوير المواقف، بل من تصوير المشاعر. فالشاعر مثلاً لا يقدّم لنا موقفه بوصفه فعلاً فقط، بل بوصفه نتاج شعور، أي بوصفه شعوراً متجلياً في موقف. وينطبق هذا على شعور الشاعر، وعلى شعور من يصوّر مواقفهم. وعلى سبيل المثال، سأورد هذا البيت للبحتري، من قصيدة يمدح فيها المتوكّل:

لو أنّ مشتاقاً تكلّف فوق ما

في وسعه، لمشى إليك المنبرُ

إن ارتباط الموقف بالشعور هو الذي منح البيت جماله، فمشي المنبر صورة شعرية، تقوم على تشخيص المنبر، لكنّ مشي المنبر، على ما فيه من حركة، لا روح فيه، لأنه يخلو من الشعور، ولولا كلمة (مشتاقاً) في الشطر الأول، أي لولا ربط الشاعر الصورة بالشعور لجاء البيت جميل الصورة فاقد الروح. لذلك أعدّ كلمة (مشتاقاً) البؤرةَ الجمالية في هذا البيت.

د - ولكن، لمَ يلتبس الأمر هكذا عند بعض النقّاد والمنظرين؟ أظنّ أنّ السبب الأساسي لذلك هو الخلط بين النقد الأدبي والدراسة الأدبية ونظرية الأدب. وهذه ثلاثة جوانب لحقل واحد واسع هو حقل البحث الأدبي. وإذا كان النقد الأدبي هو كشفُ نواحي الجمال والقبح في النص وترجمة الأحاسيس والمشاعر التي أثارها في النفس إلى عبارات، وتقويمُه وتحديدُ مستواه الجمالي، وجوهر هذه العملية هو التذوّق كما قلنا. فإن نظرية الأدب هي ما يصل إليه الباحثون والمنظرون في ما يخص وظيفة الأدب الإنسانية والاجتماعية، وعلاقته بالواقع، وتفاعلَ الشكل والمضمون، والعلاقة بين الإحساس الجمالي والقيم الجمالية، وعلاقة القيم الجمالية بالواقع، وتطوّرَ هذه القيم عبر التاريخ، ودورَ الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في تطورها، وعلاقة اللغة بالواقع، وتطورَ اللغة مواكبة للتطور الثقافي والاجتماعي، وغير ذلك .. هذا كلّه يدخل في إطار نظرية الأدب. والبحث فيه هو بحث فلسفي، أو - على الأقل - يحمل الكثير من سمات الفلسفة والقليل من سمات العلم. أما الدراسة الأدبية فهي الجانب الأقرب إلى العلم في البحث الأدبي. فدراسة حقبة أدبية معينة، أو ظاهرة أدبية عبر الحقب، أو تطورِ موضوع أدبي بين عصر وعصر، أو دراسةُ حياة أديب معيّن وأدبه وما إلى ذلك من موضوعات تتعلّق بتاريخ الأدب، هي دراسة لها قواعدها العلمية، وأهمها طرقُ التعامل مع الوثائق بدءاً من تحديد مفهوم الوثيقة ،ومدى صلاحيتها، وتحديدِ مصادر المعلومات والوصولِ إلى درجة صدقها، والمقارنةِ بين المعطيات المختلفة التي قد تقدّمها هذه المصادر، وتحليلِ المعلومات وفق منهج يختاره الباحث ويلتزم به، أو استناداً إلى ما يفيده من مناهج مختلفة دون الوقوع في التخبط المنهجي، وما إلى ذلك من قواعد البحث العلمي. وواضح ما لهذه الدراسة من طبيعة علمية لا يجوز التفريط بها أو التجرّؤ عليها بحجة اختلاف الأذواق.

والناقد الجاد محكوم بأن يكون على دراية كافية بنظرية الأدب، فهذه الدراية هي عنصر لازم من عناصر ثقافته

وجزء لا غنى عنه من رصيده الفعّال في تهذيب ذائقته. ولعلّ دراية الناقد بنظرية الأدب هي التي تصل النقد بالفلسفة، وكم في هذا الوصل من فائدة للنقد سواء أكان أدبياً أم فكرياً! إن

الناقد المستند إلى قاعدة فلسفية يكون أكثر قدرة على الغوص في أعماق النصوص الأدبية لكشف جمالياتها، وفي أعماق النفس لفهم مشاعرها، كما يكون أكثر قدرة على التأثير في ذوق القارئ. أمّا العامل في حقل الدراسة الأدبية، فقد يمتلك ذائقة جيّدة وقد لا يمتلك، وقد تكون قدرته على اكتشاف جماليات النصّ الأدبي والإحساس بها كبيرة أو صغيرة، وقد يُلِمّ بالقيم الجمالية وعلاقتها بالواقع أو لا يُلِمّ، وقد يحمل رأياً جمالياً ذا أهمية أو لا يحمل، ومع ذلك، قد يكون دارساً جيّداً. ولعلّ بعض النماذج من كبار الباحثين ودارسي الأدب ومؤرّخيه في العصر الحديث تؤكّد لنا ذلك، فشوقي ضيف باحث أدبي أكاديمي لا يُضاهى في دقّة البحث، وسعة الاطلاع، وغزارة الإنتاج، وحُسن الاستنتاج، وتُشكّل مؤلفاته المختلفة، ولا سيما المتعلّقة بتاريخ الأدب العربي، إنجازات هامة، تُقدّم أجلّ خدمة للباحثين والدارسين والأساتذة والطلاّب، ولكنه – على ما يبدو – لا يمتلك ذائقة تؤهله لممارسة النقد الأدبي، فيكون أضعفَ ما يكون حين يقارب النقد أو يحاوله، لذلك لا يُصنّف مع النقاد. ولقد سمعت من بعض طلابه – ولا أظنّهم يبالغون – أنه لم يكن يُجيد قراءة الشعر، وكثيراً ما كان وزن البيت يختلّ على لسانه دون أن يشعر.

وهذا الأمر لا يضير شوقي ضيف، ولا يؤثّر في مكانته المرموقة في مجال الدراسة الأدبية والتأريخ الأدبي، ولا يقلّل على الإطلاق من شأن مؤلفاته التي أصبحت مراجع يطمئنّ إليها الباحثون والدارسون.

هكذا، ألخّص فأقول، على وجه التقريب لا على وجه الإطلاق: إنّ النقد عمل تذوّقيّ، والدراسة الأدبية عمل علمي، والبحثَ في نظرية الأدب عمل فلسفي. وأقصد بقولي (لا على وجه الإطلاق) شيئين، الأوّل هو أن استقلال كل فرع من الفروع المذكورة عن سواه ليس استقلالاً تامّاً بل هو نسبي، والثاني هو أن العامل في الحقل الأدبي قد لا يقصرُ نشاطَه على فرع واحد، وقد يمتدّ إلى الفرعين الآخرين أو أحدهما، بل من المرجّح أن يتضمّن البحث الأدبي بعض اللمحات النقدية، كما يتضمن النقد الأدبي الجاد بالضرورة أفكاراً ومعالجات تدخل في إطار نظرية الأدب. ولعل كتابَ (ابن الرومي حياته من شعره) لعباس محمود العقاد مثالٌ على الجمع بين البحث الأدبي والنقد الأدبي في عمل واحد. كما يمكن أن نجد الجمع بين النقد الأدبي ونظرية الأدب في بعض الكتب النقدية ككتاب (الشمس والعنقاء) لخلدون الشمعة.

هـ – ولكن، ما لنا لا نتحدّث إلاّ عن القديم، أو عن حديث ما قبل الحداثة!؟ ها هي ذي الحداثة تفرض جمالياتها منذ أن ظهر شعر التفعيلة، ومنذ أن بدأت الأشكال الجديدة تُكرس حضورها في القصة والرواية والمسرحية، ومنذ أن انتشرت قصيدة النثر واحتلت مكانتها على الساحة الشعرية العربية. فلِمَ نظلّ ندور في فلك النقد العربي القديم؟ أو نقد الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ؟ هكذا قد يُردّ علينا، وعلى ادّعائنا بأن التذوّق هو جوهر العملية النقدية. وقد يقول متابعو نهج زكي نجيب محمود إن المناهج النقدية الحديثة التي أرست الطابع العلمي للنقد الأدبي ولدت مع ولادة الحداثة، وأسهمت في نشر قيمها، فهي تحظى بشرعية تاريخية مستمدّة من شرعية الحداثة الأدبية ذاتها، وهذا ما لا تحظى به المناهج النقدية القائمة على التذوّق. نعم، هنالك من يقول ذلك متّخذاً من البنيوية والتفكيكية والأسلوبية وغيرها من المناهج الحديثة التي

استعارها العاملون في النقد الأدبي من الفلسفة حجّة لإثبات علمية النقد.

غير أنّ لنا ثلاث حجج نواجه بها هذا الردّ :

الأولى: إنّ الحداثة الأدبية، بطبيعتها، هي تمرّد على القواعد والقوانين والأصول، وجوهرها تخفيف وطأة القيود التي قد تلجم الإبداع وتحدّ من حرية المبدع. أليس الأمر كذلك حين نتحدّث عن شعر التفعيلة أو قصيدة النثر أو عن كسر التسلسل الزماني وتجاوز السببية والمنطق التقليدي في القصة والرواية؟ ولقد أكّد الناقد والباحث في علم الجمال الدكتور سعد الدين كليب أنّ الحرية هي الجوهر في جماليات الحداثة.

والحجة الثانية: إن النقاد الذين درجوا على استلهام القيم الأدبية القديمة، وتدرّبت ذائقتهم على تلمّس الجمال في الإيقاع الشعري القديم والصورة البلاغية القائمة على التشبيه وتفرّعاته، وقفوا – أو وقف معظمهم – في وجه الحداثة، ويكفي – على سبيل المثال – أن نذكر موقف ناقد ذوّاقة كبير هو مارون عبود من شعر التفعيلة. أما الذين وضعوا كتابات نقدية تدافع عن قصيدة التفعيلة وتُنظّر لها في مرحلة ظهورها أو بعد ذلك بقليل فأكثرهم من الشعراء المؤسسين أو الأوائل في شعر التفعيلة، مثل نازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسي.

والحجة الثالثة: إذا كانت الحداثة سلسلة لا تنقطع، ومسيرة لا تتوقف، فكيف يمكن أن تتحدّد المقاربات النقديّة المواكبة لها بقواعد وأصول؟ ومن يستطيع أن يضع قاعدة لما سيأتي؟ وهل يمكن دراسة شعر محمود درويش وأدونيس وجوزيف حرب وشوقي بزيع وممدوح السكاف وصقر عليشي ونزيه أبو عفش وسعد الدين كليب وعبد الكريم الناعم وعلاء الدين عبد المولى وغيرهم على أساس من القواعد النقدية التي وضعها المنظّرون والنقاد وهم يدرسون شعر شعراء التفعيلة الأوائل؟ ألا نحتاج إلى رؤى نقدية جديدة ونحن ندرس ديوان (كتاب الحب) لنزار قباني؟ هل تُسعفنا الأفكار والمقاييس النقدية التي أراد لها واضعوها أن تكون معيارية في تلمّس الجمال في هذا المقطع لصلاح عبد الصبور (وهو مقطع كتبه الشاعر الراحل بعد رحيله بعشرات السنين، كتبه اليوم أو غداً) ؟ يقول:

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسّس رأسك

إن الأدب، قديمه وحديثه، وفي كل زمان ومكان، هو شكل ومضمون، وعلاقة بينهما. والنقد يتناول الأدب بثلاثة مكوّناته هذه، وما يتناول المضمون من عمل الناقد يقوم على الأيديولوجيا، وما يتناول العلاقة بين الشكل والمضمون يقوم على الفلسفة، وما يتناول الشكل يقوم على الذائقة. ويستند ذلك كله إلى ثقافة الناقد الأدبية والعامة، وبالتحديد إلى معرفته بالعلوم الإنسانية. وكما أنّ العمل الأدبي واحد في شكله ومضمونه، كذلك ينبغي أن يكون العمل النقدي واحداً في تناول الشكل والمضمون والعلاقة بينهما .

و – قلنا في فقرة سابقة إنّ التذوّق فطري ونسبي. فطري، بمعنى أنه موجود لدى الناس جميعاً، ونسبي، بمعنى أنه يتفاوت بين شخص وآخر. وهذا يعني أنه يتجلّى بأعلى درجاته وصوره لدى النقاد. وذائقة النقاد ليست فطرية فقط، بل هي مهذبة ومثقفة. إنها موهبة خاصة أوّلاً، مثلها مثل موهبة الشعر أو الصوت أو السرد أو الرسم،

وهي موهبة مرفوعة على رافعتي الخبرة والثقافة ثانياً. الموهبة والثقافة والخبرة هي إذن عناصر النقد. ومن خلال التفاوت بين الذائقة الفطرية في مستوياتها المختلفة وذائقة الناقد، يتحدّد موضوع النقد وأهم وظائفه. فإذا كان النصّ الأدبي هو مادة النقد، فإن ذائقة الناس الفطرية هي موضوع النقد، إليها تتجه جهود النقاد للتأثير فيها ورفع مستواها، وفي هذا المجال تتجلّى أولى وظائف النقد.

من هنا يأتي سؤال الأسئلة إذا صحّ التعبير، وهو: ما هو مفتاح الدخول إلى ذائقة القارئ؟ أمّا الجواب عندي فهو: أن يضع الناقد يده، ثمّ يدَ القارئ على ما يمكن اعتباره بؤرة الجمال أو بؤرة القبح في المادة التي ينقدها. ثم تأتي المفردات أو التفاصيل النقدية الأخرى، وتأتي معها التفرّعات الجمالية المنبثقة من البؤرة أو المكملة لها.

وسنحاول جلاء ذلك من خلال بعض الأمثلة، علماً بأن البؤرة الجمالية لا تكون واضحة في كل بيت أو مقطع وضوحها في الأمثلة التي اخترتُها، وقد يتطلّب كشفها من الناقد جهداً ومهارة.

1 – من قصيدة أحمد شوقي ذات المطلع الجميل:

رمضان ولّى هاتها يا ساقي

مشتاقة تسعى إلى مشتاق

لطالما أعجبني بيت:

هاتِ اسقنيها غيرَ ذات عواقبٍ

حتى تُراعَ لصيحة الصفّاق

يريد الشاعر أن يشرب الخمرة مع ندمائه حتى صياح الديك، وهذا معنى لا جديد فيه ولا جمال، ولعلّ كلمة: الصفّاق أقلّ عذوبة وجمالاً من كلمة: الديك. فما مصدر جمال البيت إذن؟

إنه تلك الكلمة التي تكشف حال النفس، وتنبئ القارئ بالشعور، بالوخزة الشعورية التي أصابت فتية مستغرقين في السكر مسترسلين في النشوة استرسالاً يرفض كل تنبيه خارجي يوحي بانقطاعها. فهذا الصفّاق يؤذن ببداية النهار، وفي النهار الصلاة والعمل لا الخمرة وما تتركه في النفس من نشوة الكسل. إنها كلمة (تُراع)، التي نهضت بكل تلك الحمولة النفسية والوجدانية، وعبّرت عن الوخزة الشعورية التي طعّمت اللذة بالألم. كلمة: تُراع هي بؤرة الجمال المشعّة في هذا البيت، ولا يمكن – باعتقادي – فهم جمالية هذا البيت إلاّ بها.

يأتي بعد هذا البيت بيتٌ لا جمال فيه، لأنه مجرّد صياغة فيها مهارة حرفية عالية المستوى، لكنه بيت باهت لا علاقة له بالنفس والشعور، وهو:

صرفاً مسلّطة الشعاع كأنما

من وجنتيك تُدار والأحداق

2 – غير أنّ موهبة شوقي الأصيلة لا تلبث أن تعود للتعبير عن ذاتها في البيت الذي يلي هذا البيت الباهت، يقول:

حمراء أو صفراء إنّ كريمها

كالغيد، كلّ مليحة بمذاق

ولا يخفى أن جمال هذا البيت لا يأتي من شطره الأوّل، فتشبيه الخمرة بالمرأة، أو العكس، تشبيه معروف ومعنى أكلته الكلمات حتى فقد كلّ دلالة جمالية. إنّ بؤرة الجمال في هذا البيت هي عبارة: كلّ مليحة بمذاق. لكنّ البؤرة لا تكون بؤرة إلاّ إذا فاض منها الجمال فلوّن البيت أو المقطع بألوانها، فيرى القارئ البيت جميلاً، وهذا ما فعلته عبارة (كلّ مليحة بمذاق) إذ فرَشتْ جمالها على البيت كلّه.

قد يُقال: إنّ هذا المنهج في البحث عن البؤرة الجمالية يصلح، أو قد يصلح في التطبيق على القصائد التقليدية التي تقوم على وحدة البيت، لكنه يعجز عن التعامل مع القصيدة الحديثة التي تقوم على وحدة المقطع أو الوحدة الفنية والموضوعية والشعورية الكاملة. ومع تقديري لوجاهة هذا الرأي، أقول: ما من قصيدة كلّ ما فيها جميل، ولا بدّ أن يجد القارئ ضعفاً في بيت أو مقطع أو عبارة، غير أنّ عدداً من الأبيات أو المقاطع الجميلة قد يرفع القصيدة إلى سدّة الجمال.

3 – منذ سنوات وأنا أحاول وضع يدي على بؤرة الجمال في كلّ ما أقرأ من شعر تقليدي أو حديث، فأجد ضالتي بكلمة تتضح بالإحساس الصادق، أو بعبارة صغيرة تكثّف تجربة إنسانية، أو بلقطة ذهنية ذكية، كما في قول عنترة:

أحبّــك يــا ظلــوم وأنــت مــني

مكان الروح من جسد الجبان

ولــو أنــي أقــول مكــان روحــي

لخفــت عليــك بــادرة الطعــان

في هـذين البيتين من المنطق أكثر مما فيهما من الشعر، ومع ذلك أتلمّس جمالاً خاصّاً بحثت عن بؤرته، فوجدتها في كلمة (جبان)، إذ كثيراً ما قال الشعراء وغير الشعراء لحبيباتهم كلاماً مثل: أنت روحي .. لكنّ عنترة لو قال ذلك لفرّط بحبيبته، فروح الفارس الشجاع أرخصُ ما لديه، لذلك جاءت كلمة: جبان، فميّزت النصّ جمالياً.

4 – أقام نزار قباني عمارة شعرية جديدة في ديوانه (كتاب الحب)، وأفصح في مقدمة ذلك الديوان الصغير الكبير عن رؤية جديدة للشعر تقارب تخوم الفلسفة، إنه يضع أفكاراً جديدة في نظرية الأدب، لا أعرف إن كان طبّقها تطبيقاً في قصائد كتاب الحب أو استنبطها من تلك القصائد، لكنني أميل إلى أنه استنبطها، إذ لا أظن مبدعاً كبيراً بمرتبة نزار يكتب قصائده وفق خطة أو أصول مسبقة الصنع. أساس هذه العمارة هو الإيجاز والتكثيف، فما الذي يتخلص منه نزار كي يصل إلى التكثيف؟ إنه – في أكثر الأحيان – يُلغي التفاصيل أو معظمها، ويبقي البؤرة الجمالية فقط، فتصبح القصيدة كلها بؤرة جمالية واحدة. كما في هذه القصيدة:

حبّك يا عميقة العينين

تطرّف تصوّف عبادة

حبك مثل الموت والولادة

صعبٌ بأن يُعاد مرتين

5 – أمّا البؤرة الجمالية فهي كلمتان في قصيدة أخرى، يقول:

أنـا عنـك مـا أخبرتهم .. لكـنّهم

لمحـوك تغتسلين في أحـداقي

أنـا عنـك مـا كلّمتهم ... لكـنّهم

قـرؤوك في حبري وفي أوراقـي

للحـب رائحــة ولـيس بوسـعها

ألاّ تفــوح مــزارع الــدرّاق

إنّ إفصاح الحب عن نفسه وعدم قدرة العاشق على إخفائه معنى قديم ومتكرّر في الشعر العربي، ويكفي أن نتذكر بيت المتنبي، وهو ليس الأول في ذلك ولكنه الأجمل:

وإذا خـامر الهـوى قلـب صـبٍّ

فعليـه لكـلّ عـين دليـل

وإذا كان نزار قد لوّن هذا المعنى بألوان ريشته، وهو رسام بالكلمات كما نعلم، (تغتسلين في أحداقي – قرؤوك في حبري) فإنّ البؤرة الجمالية التي فاضت فغمرت النص، لا

بالنور واللون هذه المرة، بل بالعطر، هي: للحبّ رائحة !

6 – وكيلا نظلّ مع الشعراء الراحلين الخالدين، سأختار أنموذجاً واحداً لشاعر معاصر، سأتلمس البورة الجمالية في هذه القصيدة لصقر عليشي :

في ظلّ الأخلاق العالية لأشجار الحور ربينا

وحفظنا كلّ وصايا الصفصاف وكلّ تعاليم الأعشاب

تركت نسمات الوادي بصمتها فينا

أيضاً لم يمض بلا أثر ما مرّ علينا من مطر وضباب

وأخيراً أتت الأنثى واشتغلت – عافاها الله – كما تشتغل الشمس على الأعناب

لم يأت جمال هذه القصيدة من أنسنة الحور والعشب، ولا من أثر النسمات والمطر والضباب، بل إنّ ذلك كلّه كان له أن يذهب سدىً عند القارئ، كما يذهب سدىً عند الشاعر، لولا ما فعلته الأنثى. البورة الجمالية التي شعّت في هذه القصيدة هي: (أتت الأنثى).. وبقوله أتت الأنثى، فتح للقارئ أوسع مجالات التصوّر الخلّاق ليشاركه في الإبداع متخيّلاً الأنثى وهي تُنضج الروح والعقل والوجدان. أمّا عبارة (عافاها الله) فهي ليست مجرّد جملة اعتراضية، وليست حشواً اقتضاه الوزن، بل هي حاملة الموقف، إنها تنضح بالشكر والعرفان بالجميل لفعل الأنثى الحاسم في تكوين شخصية الشاعر الذي لا ينطق هنا بلسانه فقط، بل بلسان كل رجل.

7 – وكما أنّ للجمال بوراً فللقبح بور أيضاً. واكتشاف بور القبح لا يقلّ أهمية عن اكتشاف بور الجمال في عمل الناقد. وأخصّ تحديداً بور القبح لدى الشعراء الكبار، فليس تتبّع رديء الشعر من عمل النقاد. ولا تحطّ بور القبح القليلة من قدر الشاعر المجيد أو الكبير، وسأذكر على سبيل المثال ما أراه قبحاً في هذه القصيدة من ديوان (كتاب الحب) لنزار قباني:

محفورة أنت على وجه يدي

كأسطر كوفيّة على جدار مسجد

محفورة في خشب الكرسيّ يا حبيبتي وفي ذراع المقعد

وكلما حاولتِ أن تبتعدي دقيقة واحدة

أراك في جوف يدي

في هذه القصيدة ثلاث بور قبح، الأولى هي كلمة (وجه) فهي كلمة زائدة، أقرب إلى أن تكون حشواً اقتضاه الوزن. والثانية هي عبارة (دقيقة واحدة)، فهي عبارة لا فائدة فيها، لأن منطق القصيدة يوحي بأن البعد هو المقصود، وليس زمن البعد، أمّا بورة القبح الفاقعة فهي كلمة (جوف) في العبارة الأخيرة، لفظاً ومنطقاً. فإذا كانت الحبيبة محفورة على وجه يده في العبارة الأولى، فلا حاجة لتجويف يده في العبارة الأخيرة كي يراها.

أخيراً، لعلّي استطعت أن أوضّح وجهة نظري في تلمّس البؤرة الجمالية في النصّ الشعري، سواء أكان بيتاً أم مقطعاً أم قصيدة، وأن أعرض أيضاً وجهة نظري التي أميل فيها إلى الرأي القائل إنّ التذوّق هو أساس النقد، وإنه موهبة، بل نعمة تجود بها الحياة على من يصقلونها بالثقافة والتجربة فيصبحون نقاداً.

نظـرة جديـدة في النقد الأدبي ..

□ خلف الخلف المجدمي

حاول بعض المتصوفة فلسفة الأمر دون استخدام القياس العقلي، في حين فلسفها الإمام حجة الإسلام أبو حامد الغزالي، عندما أعتبر أطوار المعرفة ثلاثة، الطور الحسّي الذي يكذبه العقل، والطور العقلي الذي يعتمد المنطق مكذّباً الحسّي، والطور الثالث الذي اعتبره الغزالي، " حاكماً آخر، إذا تجلى كذّب العقل في حكمه"، ولعله يعني الروح، أو طور ما وراء العقل والذي يسمى الميتافيزيقية، وبهذا الطور تكمن المعرفة النهائية والكمال المطلق والجمال الحقيقي،كما يراه الغزالي، وقبل الولوج بمتاهة المنزلق الفلسفي الخطر، الذي يقود إلى قضايا تخرج عن مجال هذه الدراسة التي تعنى بجمال الشعر، نوضح أن القول هنا في معرض إثبات الفرضية المشار إليها أعلاه دون الغوص في الجانب الديني اللاهوتي والمعاني المرتبطة به أو المفسرة له من جهة، أو الدخول في الجانب الفلسفي الخالص حول الكون والحياة والوجود وما إلى ذلك، إلا بالقدر الذي يحقق الهدف من هذه الدراسة،

وما إذا تغطّي الفرضية تلك حالة التذوق ؟ ومن غير الممكن عند القراءة أن ننفي الحالة النفسية كلياً، والتي هي كتلة الأحاسيس المرتبطة بالعقل، وتشكّل الروح حالة، كما تشكّل النفس حالة أخرى، ويشكلان معاً حالة أخرى ثالثة عند قراءة الجمال . في الحالتين: الذاتية النفسية التي افترضناها، أو الصوفية التي أتينا عليها، هي، تكون من حيث النتيجة طرفاً للنظر إلى الجمال، ومن حيث كونها طرفاً، فهي تعدد تبعاً للزمان والمكان، وتبعاً للذات الناظرة من جهة، وتبعاً للذات المنظورة من جهة أخرى، وبتعددها كطرق، تختلف بالضرورة، وقد يقود هذا إلى اختلاف في النتائج أيضاً، كان يوسف عليه السلام جميلاً بالمطلق بالنص الديني والنور الإلهي، في حين كان جمال الآخرين نسبياً، تبعاً للذات النفسية الناظرة والمنظورة، وعلى القياس

عينه تكون الأعمال الإبداعية الأخرى ـ من شعر وقصة ورواية ومسرح وغير ذلك ـ نسبية الجمال، وحتى نتمكن من تحديد نسب الجمال بعمل فني إبداعي إلى آخر، نحتاج إلى قياس عقلي ومنطقي، لأنه من غير الممكن نفي العقل كلياً عند تذوق الجمال، كما لا يمكن الركون إلى استخدام قياس عقلي كلي شامل عند تذوق الجمال، لأنه، والحالة هذه، يكون الجمال واحداً في الزمان والمكان، وهذا محال، فالقياس العقلي الشامل، ينسف فرضية التذوق هذه من أساسها. يرى البعض النقد إبداعا جديداً موازياً لفكرة المبدع وعمله، ويرى البعض الآخر أنه – أي النقد – دون الإبداع، ولكن لا تتشكل الرؤية النقدية بدون الرؤية الإبداعية الخاصة، ويرى البعض الثالث أن النقد عمل حرفي منهجي ولا يمت إلى الإبداع بصلة بل هو حالة ميكانيكية يقوم الأكاديميون المحترفون به، ومنه يتشكّل السؤال بطريقة أخرى: أين موقع نقد الجمال من الفرضية المذكورة ؟ أو ما دورها ـ أي الفرضية – في عملية النقد الأدبي وخاصة الشعر؟ كانت رؤيتنا ومازالت تقر بسبق الإبداع على النقد، وأن الأخير يواكب الأول ويوازيه، وغياب النقد الجيد يعني غياب الإبداع الجيد لأن الأخير يفرض ويفرز الأول. سألتُ شخصية مبدعة وناقدة، وكنتُ قد تناولتُ عملاً إبداعيا لها، بطريق الذوق أو التذوق الفني بالفرضية أعلاه، وتوصلتُ إلى بعض النتائج الخاصة التي أشرتُ إليها بالرمز أنا الآخر، وما إذا كانت رؤيتي قريبة من الذات المبدعة في العمل، فأجابتْ: كانت القراءة الجمالية التي أتيتَ عليها، انعكاساً للبيئة الذاتية على النص المدروس، ولم أطلب المزيد من الإيضاح آنذاك، ولعلها قصدتْ بيئة الناقد أو الدارس على النص المدروس، أي إسقاط بيئة الذات المتلقية على العمل الإبداعي، وأضيفُ، يشمل الإسقاط هذا البيئة الجغرافية والاجتماعية والنفسية، بعملية تبادلية بين الذات المتلقية من جهة، والذات المبدعة من جهة أخرى، إذ لا بد من قراءة بيئة المبدع، إضافة لبيئة المتلقي، من أجل فهم أفضل، وتفسير أجمل، للعمل الإبداعي. قد تتفق مع هذه النظرة الذاتية للعمل الفني والإبداعي، كما قد تختلف، وبين الاتفاق والاختلاف، تكمن الحقيقة التي لا تخرج عن حرية الرأي والرأي الآخر، وتشكّل الموضوعية شرطاً جوهرياً في الأبحاث العلمية والدراسات المنهجية، ويفترض البحث العلمي الموضوعي تجنب العواطف الجيّاشة والذات، بغية الوصول إلى الحقيقة التي هي هدف البحث، يفترض العامل الموضوعي الاهتمام بالذات المبدعة، أو بمعنى أكثر وضوحاً، الاهتمام بالبيئة الذاتية للمبدع، تلك البيئة التي انطلق منها العمل الإبداعي وخرج إلى النور، والتي ثبتها في نصه الإبداعي، أو عمله الفني، لهذا تستمد القراءة الذاتية للعمل الإبداعي وجودها من جوانب ثلاثة مجتمعة أو منفردة، الأول، جانب الذات الناقدة أو الدارسة المتلقية، والثاني، جانب الذات المبدعة والثالث، جانب العمل الإبداعي نفسه، وفي هذا الأخير لابد وأن تجد فيها ذاتك أو ذات المبدع بالضرورة، وعليه تبدو الذات بارزة في النقد الأدبي، مهما حاولنا تغييبها، وفي بروزها يكمن ضعف الجانب الموضوعي بالعمل النقدي، أو غيابه كليّاً، وبهذا الضعف أو الغياب ينفي المنهجيون الصفة العلمية عن القراءة النقدية للإبداع والجمال. أقول: يمكن أن أطلق على القراءة الذاتية، أو تذوق العمل الإبداعي والفني، نقداً بالمعنى العام والشامل، لأنها، أي القراءة، ترتبط – أي النظرة الذاتية للعمل الإبداعي ـ بالحب أو الكره، ولهذا العنصر النفسي، الأثر الواضح، في هذه الطريقة، بنقد جمال الفن والإبداع، ويتفوق الجانب الذاتي على الجانب الموضوعي، ويظهر

التفوق جلياً، في النصوص الأدبية عامة، وفي النصوص الشعرية خاصة، وأقل بروزاً، في قراءة اللوحات الفنية وأعمال النحت، وتبرز حال الذات النفسية للعين القارئة والدارسة الناقدة، تجاه الموضوع الإبداعي صارخة، في الرسوم والصور الشخصية، قد نؤيد فرضيتنا هذه بأدلة من الفكر القديم الحديث وقد يسعفنا المتصوفة بما يعزز نظرتنا إلى نقد الجمال. يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: كيف وضع النقاد نظرياتهم والتي أصبحت مدارساً أدبية ؟ أقول جواباً على ذلك، لقد وضعوها بنظرة ذاتية أولاً، وحاولوا تطبيقها على الأعمال الفنية الإبداعية ثانياً، ثم القياس بموضوعية بالتطبيق ثالثاً، وتأتي المرحلة الرابعة والأخيرة كمحاولة لرفع التطبيق الموضوعي إلى مستوى القانون النقدي الثابت للقياس عليه.

1ـ محبة :

أما والأمر كذلك فبوسعي أنا الآخر وضع نظرتي في بداية الطريق، فمن الذي خول الآخرين حق وضع الفرضيات سوى أنفسهم، ويمكنني أنا الآخر الاسترشاد ببعض التجارب السابقة، والأفكار القائمة بما يدعم نظرتي، وأقدّم شهوداً لا يتطرق الشك إلى صحة أقوالهم في مجال عملهم، وقد أسستُ فرضيتي، على أساس نفسي، يقوم على الحب أو الكره، كنقيضين. قال أفلاطون في جمهوريته، " إن أجمل الأشياء أحبها إلى القلب "، وأضاف في موضع آخر بان الأجمل والأكثر جمالاً " الجمع بين جمال الظاهر وجمال النفس الباطن ". ويجمع أفلاطون بين الحب واللذة والمتعة حيث يقول: " إن أعظم لذة هي التمتع بلذة الحب" ويبرهن على نظريته تلك أو يفسرها بالقول: يعجب "محبي النظر والسمع.. بالجميل من الأصوات والأشكال والألوان والصور وكل ما دخل في تركيبة هذه الأشياء من منتجات الفن " فان فهموا أصل الجمال كان حبهم له قائماً على المعرفة، وان لم يفهموا ذلك كان حبهم قائماً على التصور، ويكون أفلاطون أكثر وضوحاً بقوله: " إذا أدرك امرؤ وجود الأشياء الجميلة ففهم الجمال المطلق وامتلك قوة التمييز بين جوهر الأشياء التي يتجلى بها سميناه عارفاً لأنه أدرك الحقيقة، وأما إن جحد الجمال المطلق وعجز عن إتباع إدراكه سميناه متصوّرا ". يقوم الجمال على الحب، فان فهم المتلقي أصل الجمال قام حبه للجمال على المعرفة، وان لم يفهم هذا الأصل، قام حبه على التذوق، وفي الأمرين: المعرفة أو التذوق يكون الحب وسيطاً ضرورياً لا يقوم الجمال بدونه، وقد يقترب، إلى درجة التطابق الكامل، الرأي المذكور لأفلاطون، قد يقترب من آراء بعض فلاسفة المتصوّفة في العصر الإسلامي مثل ابن طفيّل والغزالي، حول ارتباط الجمال بالحب والمعرفة من جهة، أو بالحب والذوق من جهة أخرى. يوضّح المفكر الصوفي ابن طفيّل في قصة أو رواية حيّ بن يقظان، يوضح الطريق الصوفي، والمنهج العقلي، للوصول إلى الحقيقة المطلقة، أو الجمال المطلق والكمال النهائي، عن طريق الرياضة الروحية، والتذوق الذي يرتفع ويتصاعد بمراتب المحبة، ينشد من حيث النتيجة النهائية، الحقيقة المطلقة، وتبدو رواية أو قصة حي بن يقظان، مثالاً صوفياً للوصول إلى الحقيقة، عن طريق العقل، دون تبلّغ رسالة سماوية بالوحي، ويتطابق لديه المعقول بالمنطق، مع المنقول بالوحي، من حيث النتيجة لجهة الوصول إلى الحقيقة المطلقة، من خلال تتبع رواية صوفية فلسفية متخيلة. ويرتب الغزالي، مراتب الصوفية، حيث يضع الطهارة أول مراتبها، مروراً بطريق المكاشفات، والمشاهدات، والصحبة، وحسن الظن، والعشق، وينتهي الأمر إلى قرب تخيّل الذات الصوفية، وهي مخطئة، طائفة، منهم

الحلول، وطائفة أخرى الاتحاد، وطائفة ثالثة الوصول، وآخرها الفناء بالكلية بالله، وهذه الحالة "يتحقق منها بالذوق من يسلك سبيلها، فمن لم يرزق بالذوق، فليس يدرك من حقيقة النبوة إلا الاسم."... إلى آخر ذلك، وقد يصل الصوفي للمرتبة التي يرغب وينشد، وقد لا يصل وفي الحالة الأخيرة قد يخالطه الندم لعدم فوزه بالمرتبة التي يريدها، أو يكون ندمه ناتجاً من عدم رضاه عن منزلته، ولم يكن الحديث عن الصوفية، والفكر الصوفي هنا، إلا في معرض الاستدلال على الفرضية التي أتيت عليها. يقدّم شعر الغزل الصوفي، الكثير من الحالات، التي تؤيد ما نرمي إليه، ولا يتسع المقال والمجال للحديث عن جميعها، وأتقدم بعلمين بارزين، وبإيجاز شديد، من أعلام الشعر الصوفي، وقع الاختيار عليهما بطريق التذوق، مع عدم التقليل من شأن الأعلام الأخرى في الفكر الصوفي، الأول، هو السهر وردي الشافعي المذهب، أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك، الملقب شهاب الدين، نشأ في مراغة وعاش بأصفهان ثم في بغداد وانتقل إلى حلب، أُتهمَ بفساد العقيدة وأفتى العلماء بإباحة دمه، وسجنه الملك الظاهر في قلعة حلب وخنقه فيها عاش بين(549و587هجري-1154و1191ميلادي) كان دميم الهيئة محتقر المظهر، اشتهر كفيلسوف، وشاعر ناثر، وفقيه متكلم، وأصولي. والثاني، هو ابن الفارض الذي أتينا على ذكره في المقدمة. يتفق ـ في كثير من الأحيان ـ الفكر الصوفي، مع فكر أفلاطون، حول علاقة الحب بالجمال أو العكس، ومدى ارتباطهما معاً بحالة التذوق. إن الذات الصوفية- المحبة والعاشقة – جميلة ومشرقة، من أعماق نفسها وروحها، وأسقطتْ جمالها الداخلي وإشراقها الخارجي على المحبوب، فنظرتْ إليه فغدا معروفاً بها كما هو معروف بجماله، ويصح العكس أيضاً، ولم تتمكن الذات غير الصوفية من الإسقاط الجمالي منها أو عليها، وبالتالي لم تتمكن من التقاط عناصر الجمال الروحي والمادي، ولهذا السبب ربط المتصوفة بين الحب والجمال من جهة، وبين المعرفة والحب من جهة ثانية، وكان ابن الفارض الأكثر وضوحاً في الربط والتداخل بديوانه، وهو الذي تدرج بمراتب الصوفية، حتى أطلق عليه البعض لقب سلطان العاشقين وإمام المحبين، ومن المفيد التوضيح بأن الغاية هنا هي البحث في المقصد الجمالي للنقد الأدبي الإبداعي عامة والشعر الصوفي خاصة وبعيداً عن حالاته الدينية، ودون الدخول بالتأويل الديني الظاهري منه أو الباطني.

يقول السهر وردي:

لا يطربون لغير ذكر حبيبهم
أبداً فكل زمانهم أفراح
ركبوا على سفن الوفا ودموعهم
بحر وشدة شوقهم ملاح

ويقول ابن الفارض:

فدعني ومن أهوى فقد مات حاسدي
وغاب رقيبي عند قرب مواصلي
فلله كم من ليلة قطعتها
بلذة عيش والرقيب بمعزل
ونقلي مدامي والحبيب منادمي
وأقداح أفراح المحبة تتجلي

كما يقول وان لم يكن قوله هذا موضع إجماع، كما لم يكن موضع شك أيضاً :

وأباح طرفي نظرة أملتها
فغدوت معروفاً وكنت منكرا
فدهشت بين جماله و جلاله
وغدا لسان الحال عني مخبرا

فـادر لحاظـك في محاسـن وجهـه
تلقـى جميـع الحسن فيـه مـصورا

ويفصح المفكرون عن أقوالهم، ويمكن أن أورد البعض منها: إذ يميل توفيق الحكيم إلى وجود الشعور الذي يسبق المعرفة، ولعله يقترب من الفكر الصوفي في بعض الشيء بالشعور، ولعل هذا الأخير قريباً من الذوق أو التذوق أو الذائقة، وهل تكون الذائقة إلا شعوراً، وهل يكون الشعور إلا ذائقة ؟ أو على الأقل أحدهما يستغرق الآخر.

2. تأمل :

وعليه " يبحث الفنان عن أسلوبه إلى أن يجده فيصبح سجين ذلك الأسلوب إلى الأبد "، وكما يقول توفيق الحكيم، " يبدع الفنان الحقيقي بدافع تحقيق ذاته، من خلال متابعة التطورات والتغيرات التي تحدثها ملكاته،... ويخطئ المجتمع دائماً في فهم الفنان، كلما أراد أن يطبق عليه قانوناً ثابتاً "، ويقر الحكيم بالشعور الذي يسبق الفكر، وأن الأخير يسبق العمل وبالتالي " يشعر الإنسان أولاً، ثم يفكر ثانياً، ويعمل ثالثاً"، ولم يوضح الحكيم قصده "بالعمل" ومدى شموله للعمل الإبداعي أم لا، ومهما يكن من قصد الحكيم، يختلف البعض معه بالفكرة وبجوهر الفلسفة الوضعية المادية منها والمثالية، ويرى بسبق العمل التي تنشأ المعرفة منه، وأُثيرت الحجج والبراهين على كل قول. ولم يكن المجال مناسباً للحديث عن هذا الموضوع وعن الآراء التي أُثيرَتْ حوله. و بكل تواضع يقول ت.س إليوت: " تعود قيمة مؤلفاته إلى أنه كتب دون أن يكون مضطراً إلى إرضاء أحد غير نفسه " ويضيف " يتطلب التفكير اللاهوتي الصحيح الدعة والتأمل"، ونحن نقول: يتطلب الإبداع الإنساني العظيم الدعة والتأمل، وليس التأمل حاجة للتفكير اللاهوتي فقط. نبعتْ الأفكار الخالدة التي غيرت مجرى التاريخ، نبعتْ، من التأمل الطويل، الذي يعطي صاحبه أبعاداً كبرى، لا يدركها الإنسان العادي، ويتفق الصوفيون، مع إليوت، في فكرة التأمل، التي يستند إليها، ألم تكن الخلوة تأملاً ؟، وهل يكون التأمل بدون خلوة ؟، لقد أيدتْ أقوال أفلاطون، و فلاسفة وشعراء الصوفية، وتوفيق الحكيم، و إليوت، أيدتْ تلك الأقوال: الفرضية التي أتيتُ عليها، حول قراءة الجمال بين الناظر والمنظور، وعليه نقول: تتكون عملية نقد الفن ونقد الجمال من عناصر ذاتية وأخرى موضوعية، وهي في عملية فكرية متفاعلة بالضرورة، إذ لا يمكن أن يقوم نقد الجمال بدون أساس فكري ومنطقي، ولكنها - أي العملية النقدية - ليست فكرية خالصة. وقد يسأل متذوق الفن و منتقده، السؤال ما إذا شكّل ويشكّل - نقد الجمال والفن - علماً أم فناً ؟. ويكون الجواب من السهولة بمكان بجمع العلم والفن في العملية النقدية والقول: يكون النقد علماً وفناً. هو علم على عموم اللفظ، من حيث اعتماده على المنهجية العلمية والموضوعية واعتماده على المدارس النقدية، ويعتبر النقد فنا، من حيث اعتماده على الأحاسيس الداخلية والذائقة الذاتية للذات المبدعة والذات المتلقية والناقدة، يبدو الجواب مقبولاً ومنطقياً وبسيطاً بآن واحد. يشبه هذا التحليل النقدي، يشبه التحليل الصحيح لحركة المشي على القدمين، ويضطرب الإنسان ويتعثر بالسير عندما يفكر بها، مثله كمثل الذي يحلل عملية مضغ الطعام، يغص ويصعب عليه الابتلاع والمضغ عند التفكير بالعملية، مثله كمثل صوفي صاحب لحية كثة وطويلة وقد سأله أحد مريديه أين يضع لحيته ليلاً في الشتاء البارد، فوق الغطاء أم تحته ؟، فأجابه الشيخ بعد صلاة فجر اليوم التالي بالقول: يا بني أفسدتَ عليّ سعادتي ونومي، أضعها فوق الغطاء فأبرد،

وأضعها تحته فأتعب، اذهبْ عني واعبد ربك ولا تفكر بلحيتي . ومهما يكن من أمر هذا التحليل، حتى لو أدى إلى تعثر المشي أو تعسر المضغ أو إلى الإرباك الذاتي، فهو- أي هذا الأمر ــ الحالة العلمية الصحيحة، وسنعرض نظرتنا التحليلية والتركيبية التي تتفق مع فرضيتنا وتكملها، فنقول : الكمال المطلق، ومنه الجمال المطلق لله وحده، وقد يكون الجمال المطلق بالنص الديني، أو النور الإلهي دون الدخول بالمعنى الديني الصرف، وعلى هذا الأساس يتوجب الكمال المطلق، والجمال المطلق، في الفن بشكل عام، من الناحية النظرية على الأقل، وبالتالي يتأسس القياس الفني على الجمال والكمال بالمطلق، ويتوجب الاقتداء بالمطلق، الذي يعني مما يعني الكمال، والكمال الفني على وجه الدقة في هذا المجال، ولما كانت غاية الفن والإبداع، بلوغ الكمال المستحيل بلوغه، وكانت غاية النقد، ملاحظة مدى الوصول إليه، من عدمها، وبالتالي، ملاحظة مساحة النقص الحاصل، بين جمال العمل الفني، من جهة والكمال المطلق المفترض، من جهة أخرى، مع التمني على المبدع، والعمل الإبداعي، لو بلغ الكمال، ولو لاحظت عين المبدع ذلك النقص، أو ذاك التقصير، لأكملته، ولكنها اعتقدت ـ أي عين المبدع – بوصولها إليه كاملاً، ولهذا كانت عين النقد أكثر موضوعية، عند ملاحظتها الكمال الحاصل، ومنه الجمال، مقدار النقص المتبقي منه، وبالتالي أشارتْ إلى تمني الكمال، وهي محاولة من عين النقد، إلى إعادة خلق الجمال، بعين ذاتية تقديرية، ومنه تكون قراءة العمل الإبداعي، والجمالي، بعين ناقدة، تكون إبداعا جديداً، وبصورة جديدة، وتكون القراءة النقدية، كما النظرة تلك، محاولة لبيان ما أجاد المبدع المقلد للكمال المطلق وما أنقص، وبالتالي تكون عرضاً جديداً للصورة الفنية، وقراءة جديدة للعمل الإبداعي، وعليه يشكّل النقد إبداعا جديداً، للفكرة ذاتها أو لعمل الفني ذاته، من حيث قبولنا لهذه الفكرة، أو رفضنا لها، شعرنا بذلك أم لم نشعر، رغبنا أم لم نرغب، هي كذلك من حيث النتيجة والمآل . قرأتُ بزمن سابق قضية للمناقشة بدورية عربية، أدهشتني الفكرة آنذاك وطريقة الطرح الصادق الجريء، وكنتُ قرأتُ لذات القلم صاحب القضية، شيئاً من أعماله الإبداعية في الصحف، وبدتْ لي تلك الأعمال وتلك الفكرة وذاك الطرح من الجرأة بمكان، وتأملتُ الفكرة والأعمال طويلا، و تفرستُ بصورة صاحب القلم آنذاك، وقرأتُ الصورة الشخصية أيضاً، وكتبتُ قراءة سريعة، بعين ناقدة ونافذة إلى الأعماق ورأى البصر ما لم تراه العين، أو رأت العين ما لم يراه البصر، وربما كانت عين الرضا هي التي رأت، عين البصيرة، وليس بصر العين، عين الصوفي، الذي لا يؤمن بطقوس الصوفية الشكلية، لأنه تجاوز تلك الطقوس، بشعور أقرب للحقيقة والجمال، وكانت القراءة تعبيراً عن جمال حالتي النفسية الداخلية، التي عشتها، والتي أعيشها، بعد قراءتي الصورة، ومحاولة الدخول إلى أعماقها، وأعماق الأعمال الإبداعية، ومحاولة سبر الأغوار النفسية الذاتية، بغية البحث عن مواطن الجمال، والكمال، في ذات الإبداع، وفي الذات المبدعة، ومن ثم كانت أول محاولة لوضع نظرتنا تلك، في نقد الفن والجمال، إنها محاولة ذاتية، لوضع منهج موضوعي، برؤية جديدة، قد تتفق أو تختلف معها، وهي في الحالتين وجهة نظر، وقد يقول قائل : كيف لوجهة نظر ذاتية أن تقرر وجهة نظر موضوعية ؟ نقول : يقود الذاتي إلى الموضوعي فما هي وجهة نظرك أنت الآخر ؟ .

□□

الفكرة والقالب..

□ سيرغي أنطونوف
□ ترجمة: أحمد ناصر

يصوغ الإنسان المادة، أيضا، وفق قوانين الجمال.
كارل ماركس.

مهما كانت المادة مفيدة ومؤثرة ومدهشة للمخيلة، لا يمكنها في العمل الفني أن تستغني عن الموضوع والفكرة. ولا بدّ لأية مادة من أن تُصاغ بشكل فني .

الصيغة الجمالية ظاهرة فذّة، معقدة. فمنذ عام 1950 كتب ن. غارتمان: "ما نعلمه عن الصيغة الجمالية قليل، مقارنة مع ما نرغب في معرفته عن مكنون سرها". ثم يتابع قوله "وحتى الإجابة عن سؤال كهذا: أين يكمن سرها تحديدا؟ أمر عسير".

إذا، المهمة شاقة وغير محمودة العواقب. لكن، لا بدّ من التصدي لها.

ليس الكاتب، وحده، مَن يضطر للتفكير بالشكل، بالصيغة، بل كل مَن له علاقة بإنتاج المقدرات المادية، سواء كان مهندسا معماريا أو حذّاء أو حدادا أو خياطا ـ لا بدّ له من اتخاذ قراراته بصدد العديد من المسائل المتعلقة بالشكل .

احتككت، لأول مرة، بمسألة تتعلق بالشكل منذ أمد بعيد، يومها كنت طالبا، إذ رأيت لوحة "رمبراندت "ـ العائلة المقدسة. حتى لو لم تدخلوا متحف الإرمتاج، لا بدّ أن تكونوا قد اطلعتم على تلك اللوحة من خلال ما ينشر في الدوريات.

تذكرون الكوخ البائس، المضاء بنور شحيح والأم الشابة، وقد انصرفت عن قراءتها في الكتاب المقدس، لتغطي، برفق، وليدها الغافي في أرجوحة مجدولة، صرّارة. كل شيء واضح، كأنك رأيته في مكان ما. وحده، الملاك الصغير، على السقف، يُذكّر بموضوع الألوهية.

كان، ثمة، مجموعة من الزوار، يقفون أمام اللوحة، حين اقتربت منها. وكانت المرأة ـ الدليل تتحدث، والعصا بيدها، عن أن الفنان قد استوحى صورة الملاك من صورة ابنه "تيتوس". حين رُسمت اللوحة، كان تيتوس في بداية عامه الرابع. ولعل هذا ما جعل اللوحة تنبض بمشاعر الأبوة. انظروا متأملين كيف ينام الولد الصغير بلذة تامة!

تطلعتُ بدقة ولاحظت ـ ينام المسيح الصغير بلذة مميزة، ماطاً شفتيه الناهرتين؛ مطبقا أجفانه الكثيفة، لدرجة يكاد يلتمع اللعاب على طرفي شفتيه. كان نومه عميقا، بحيث أن الأب كان يقطع كتلة من الخشب بالبلطة قرب افريز الباب، بكل اطمئنان. (وهذه جزئية مدهشة سجلها الفنان البارع معبّرا عن نمط من سجايا حياة البيئة الهولندية البسيطة).

بعد أن ابتعدت مجموعة الزائرين عن اللوحة، ازددت منها اقترابا، ورحت أحدّق كيف رُسم وجه الطفل الصغير، فتجمدتُ. لم يكن، ثمة، من وجه، ولم تكن هناك شفتان ولا أجفان ولا أهداب. بدلا من الوجه كان، ثمة، مُغرة أو لطخة صفراء خشنة، وعلى المغرة تلك شخطتان ـ الأولى بدهان الزنجفر المائل للحمرة، والثانية بدهان أسود .

وأنا، حتى الآن، لا أستطيع أن أفهم بأية قوة ـ معجزة استطاعت شخطتان ضئيلتان أن تخلقا مثل هذا الانطباع بنوم الطفل العميق ـ واضح أن عناصر اللوحة، بمجملها، تضافرت وخلّفت هذا الأثر: تفاعل هادئ أغبش لألوان اللوحة ووضعية الأم الحانية.

و هكذا أدركتُ لأول مرة أن الفنان ينقل انطباعه عن مادته ليس عن طريق استنساخها، بل بانعطافة ماهرة، بوسائل ما خفية.

لكن، هل يمكن أن يكون للفن شكلان؟ ألا يمكننا، إذا ما رسمنا بدقة طفلا نائما، أن نصل إلى النتيجة نفسها التي أوصلها إلينا رمبراندت؟ ففي الصين ساد اتجاهان متعادلان في فن الرسم، أحدهما يدعى "سي ـ اي" (ترجمته: رسم الفكرة) حيث يصور الفنان الطبيعة بشكل نسبي وتعميمي اعتمادا على لطخات جريئة ومقتصدة وباجترافات من الريشة، متوافقا في ذلك، نسبيا إذا أمكن القول، مع مذهب رمبراندت. الاتجاه الثاني يُدعى "غون بي" (ما ترجمته: الريشة المجتهدة)، ويسعى فنان ذاك الاتجاه إلى نسخ المادة تماما كما هي في أصغر جزئياتها، وهو يلتقي، نسبيا، بأسلوبه هذا، إذا ما قلنا أيضا بشيء من الخشونة، مع أسلوب "لاكتيونوف".

وكان الفنان الصيني الكبير "تسي باي شي" قد تمثّل الاتجاهين، يجيدهما بحريّة وطلاقة، ويمتلك سرّ ائتلافهما معا في لوحة واحدة، لكنه حذّر: " **التشابه الزائد لعبٌ بضيّقي الأفق!** " .

الفكرة هذه ثمّنتها في لندن، وبالغرابة، في مُتحف السيدة " تيوسو"، الذي يضم تماثيل من الشمع للكثير من المشاهير. ومن بين مئات المانيكينات (مفردها مانيكين وهو تمثال يستخدم عادة لعرض الملابس) الشمعية؛ التي كانت تضم تماثيل بعض الملوك والغواني الشهيرات ورؤساء الوزارات ومزوّري العملة ونجوم السينما وحتى قطّاع الطرق، بحيث يمكننا القول ببساطة، إن هذه الأعمال قد جُمعَتْ جمعاً رديئاً وفظاً بشكل رديء وفظ؛ نادرا ما نصادف تماثلا بين العمل الفنيوالشخصية الأصلية. وقد لاحظتُ أمرا طريفا ـ كلما كان وجه الشبه كبيرا بين التمثال والأصل، ازداد القرف الذي يثيره ذاك التشابه الميت .

" طبعا، لن يعتبر أحدٌ أن تشخيص المظهر الخارجي، وحده، حتى ولو تمّ تنفيذه كخداعٍ للنظر ـ لا يمكن أن يعتبره فناً حقيقياً ـ كتب فناننا الفذّ فاسيلي بيروف ـ لكن، للأسف الشديد، الجمهور ومحبي الفن، بل وحتى الفنانون أنفسهم، يقعون تحت سلطة هذه الغواية. وفي أحيانٍ كثيرة يعلنون عن ابتهاجهم وإعجابهم بقيعة، ما مرسومة بدقة فائقة، بحيث يدفع إعجابهم إلى البصاق! " .

كما رجّع فنان رائع آخر "فاسيلي سيروف" الفكرة ذاتها :

" ثمة، في المعرض لوحات "ميسوني" .. وتلك الجديدة لا تختلف في شيء عن القديمة. جزئيات منمقة كسابقاتها. يبدو أن هذا يعجب الجمهور كثيرا .. كل شيء واضح، كما يقولون في موسكو .. كأنها صورة واقعية بشكل لا يُطاق. تخريمة فوق إحدى المنمنمات، أظن أنه أنفق في إخراجها عاما ونصف العام " .

و هكذا فالمادة المنسوخة، مهما بلغت درجة إتقانها، لن يسمو بها هذا الإتقان لتصبح عملا فنيا. الإتقان وحده لا يكفي لسبب بسيط هو أن الفنان حين يرسم لوحته، (مثلنا تماما حين نكتب قصصنا على الورق) لا يعكس المادة التي يصوغها فحسب، بل علاقته معها، وبالتالي يصوغ الفكرة، ومن خلالها نظرته إلى العالم، أي شخصيته.

و من الواضح، أيضا، أن العلاقة بين الفنان والمادة التي يعمل عليها؛ أي ما يمكن تسميتها فكرة المادة، ليست "تتمة وزن"، ولا يمكنها أن تتحقق بشكل عابر، أثناء التنفيذ؛ هي ليست مجرد ملاحظة مدرجة بين قوسين أو في إطار مذهب عبر عنوان ما. لا، فكرة المادة تحيا داخل الصورة المرسومة. إذا ما تأثّر الفنان بعمق، تلهم الفكرة؛ علاقة المبدع بموضوع إبداعه؛ مخيلته وتتغلغل عبر عناصر اللوحة كلها، وتتبدّى في ضربة الريشة، فتغدو تلك الضربات صفاتٍ متفرّدةً للفنان كبصمة إبهامه.

ـ إذاً، ماذا يحصل؟ ـ تتساءلون ـ يعني هذا، لو افترضنا أن أربعة مختلفين من الفنانين اجتمعوا ورسموا جبلا معينا، فسنتلقى أربعة جبال مختلفة؟

فعلا، هو ذا الواقع.

عن هذا، بالذات، يتحدث الفنان "لودفيغ ريختر" في مذكراته: رسم أربعة فنانين منظرا محددا، فحصلنا على أربعة أعمال فنية، لا يشبه أحدها الآخر.

أيّ منها أكثر شبها بالواقع؟

يمكن الإجابة على هذا السؤال على الشكل التالي: إذا كان الفنانون الأربعة موهوبين، فلن تشبه أيّ من اللوحات الواقعَ.

كي يعبّر الفنان الحقيقي عن الفكرة، كي يبرز رأيه وتفسيراته ونظرته إلى ما حوله بشكل أكثر جلاء، وكي يقنع المشاهد بصحة ملاحظاته، هو مضطر لتغيير الواقع بدرجة ما ثم إعادة تشكيله.

بعد أن تفحّص الفنان البريطاني الشهير "وليم هوغارت" تمثالي "أنتينوي" و"أبولون" في الفاتيكان، أدهشه واقعٌ ملموسٌ: لسبب ما، أُعجب بالتمثال الأول، بينما أذهله الثاني بفخامته الفوق بشرية. وكان ذاك الانطباع غريبا، بوجه خاص، إذ كانت معالم قامة " أنتينوي " أكثر توافقا مع " الخط الجمالي " الذي يعدّه هوغارت ممثلا لـ "سمو الشكل ".(راجع كتابه "تحليل الجمال" الذي كتبه ليثبّت المفاهيم المترجرجة للفن) .

لاحظ "هوغارت"، وهو يتبصّر في تلك المسألة العصية على الفهم، أن النحّات المغمور،

مبدع تمثال أبولون، "بلفدرسكي" جعل، عن سابق قصد، رجليّ وحوض الإله الإغريقي أكثر طولا بما لا يتناسب مع قامته، بمعنى أنه شوّه شكل الجسد البشري. ولم يغْدُ "أبولون" مشوّها، بل على العكس، هذا التشويه، ذاته، أعطى انطباعا بالعظمة التي تجسدها فكرة التمثال.

يجب التأكيد، هنا، أن تشويه المادة الذي يحدثه الفنان يصبح مسوّغا، إذا ما أسهم هذا التشويه في تعميق معرفتنا بالواقع وفي تبيان فكرة الفنان وتفسيره للظروف المحيطة به.

يقول الفنان الشيوعي المكسيكي "ديفيد سيكيروس": **إذا ما أطلنا، ذات مرة، اليد البشرية، نريد بذلك التعبير عن ديناميكيتها أو لندلّ، مثلا، عمّا إذا كان يتكلم الرجل بهدوء أم أنه يصرخ. وفي الأحوال كلها نحن نقتبس من موضوع اللوحة مسوّغات للتعبير عن أهدافنا وعن الواقع. نريد أن يتوافق كل خط من خطوط لوحتنا مع وهج نظرتنا السياسية، وأن نعرض أفكارنا بوضوح وإقناع وجمالية**".

أما التشويه؛ لغير الهدف الذي ذكرناه؛ فهو "شكلية" محضة، سواء كانت ظاهرة أم مستترة. ومحبو "التشويه الضار" في الغرب كثرة وافرة.

ها كم، مثلا، مقطوعة شعرية للشاعر "غرهارد ريوم" أحد جماعة تدعى "عصبة البندقية"، وفيها يستبدل "تشويه الواقع الإيجابي" بتشويه عبثي، مفرّغ من المعنى:

جسد جسد جسد جسد جسد
جسد جسد جسد جسد جسد
جسد جسد جسد جسد جسد
جسد جسد جسد جسد جسد
جسد جسد جسد جسد جسد
جسد جسد جسد جسد (جسد جسد)

أمثال هذه المؤلفات، في الغرب، كثيرة أيضا في الأعمال الدرامية وفي الأعمال النثرية (وفي الفنون التشكيلية ـ حدِّث ولا حرج).

و فيما يخص هذا الفن، كتب رئيس المثقفين الألمان مبديا قلقه: "**حتى الآن لا يوجد معيار، يمكن من خلاله، بشيء من الأمل، التمييز بين الإبداع والزيف**".

هذا ليس صحيحا تماما. ثمة معيار. يمكن عدّ كلمات "فوما أكفنسكي" معيارا: "الجميل هو السائغ، المُدرك حين نتفهّمه". وهذا الفهم، بالذات، يرفضه دُعاة الحداثة.

و قد تكاثر الدهاة، المكارون، الغشاشون في الصالونات وعلى خشبات المسارح وصفحات المجلات؛ مستغلين وجود مثل هذه الإشكالية. وهؤلاء الدهاة يجدون مَن يرعاهم ويدعمهم في تضليلهم للجمهور.

لقد قيض لي أن أرى الكثير من اللوحات الغربية الجديدة، واقتنعتُ، في نهاية الأمر، أن تسعين في المائة من الفنانين الذين يحملون أسماء برّاقة "كالتجريديين" و"السرياليين" وما إلى ذلك من تسميات، تليق بهم تسمية "الدجالين"، فحسب. والعشرة في المائة المتبقية يتلمّسون طريقهم في الفن، لكن حتى في مؤلفاتهم الإبداعية يُستشف فيها شيء ـ ما مرَضي. وفي توصيف حالة الفن تلك، تنطبق التسميات التي أطلقها الموسيقار "ريتشارد دي غودا"، على أجزاء مؤلفه الأوركسترالي: "الحمى الصفراء"، "الاحتشاء القلبي"، "النوبات الصرعية"، "التهاب الدماغ الأليرجي". (encephalitis allergica).

تشويه المادة، في نظر الفنان الواقعي، هو استجلاء ووسيلة للتعرف على الواقع، بينما يعدّ الفنانُ "الشكلي" تشويهَ المادة مجرد مسخٍ لها لا أكثر؛ تحويل المادة إلى مجرد تسمية بلا محتوى؛ مسخها إلى مادة مبهمة. وهنا يحضرنا

الجزء الثاني من القول المأثور للحكيم الصيني "تسي باي شي"، الذي بدأه بجملة "التشابه الزائد لعبٌ بضيّقي الأفق"، ليقول مستكملا "**عدم التشابه خداعٌ**".

أعتقد أن أي نوعٍ من أنواع الفن يتضمّن طرقا خاصة مشروعة من طرائق تشويه المادة، وله أيضا شروطه الخاصة لوسائل تعبيره. أعطانا "مايكل أنجلو" الإحساس بقدرة "داؤد" عن طريق تضخيم كفّيه. لكنكم إذا ما كتبتم في إحدى قصصكم: "وقف فتى جميل بكفّيه العظيمتين، اللذين لا يتناسبان مع قامته" ـ من المستبعد أن يترك هذا الوصف الانطباع الذي تتوخّونه من كتابتكم.

بتوصيف دقيق وبسيط للّوحة أو للتمثال أو لتمثيل ممثل ما ـ يمكن، بسهولة، تحويل العمل الفني إلى مادة كاريكاتورية. وقد يُستخدم هذا الأسلوب غير المباح كي نحطم ما لا يروق لنا. وها كم أحد الأمثلة :

" **.. وبهذا الصدد يُعتبر التمثال المنتصب على الكورنيش في " روتردام " مثالاً مميزاً ـ فهو تمثال لضحايا الفاشية: قطع المعدن الممزقة تذكّر بتشويه الهيئة الإنسانية. وقد أدى إنكار طبيعة الفن البهيّة إلى تناقض مذهل ـ ضحايا القوى الفاشية، نفسها، في حقيقة الأمر، هي معادية للبشرية، غير إنسانية، وضد النزعة الجمالية. نزعة تشويه الطبيعة فنيا وتحطيم الجمالية الفنية وتقديس شروط وسائل الإبداع الفني، هذا كله يستبعد إمكانية الكشف عن المحتوى الاجتماعي والأخلاقي والجمالي للمادة الموصوفة.**".

الكلام، أعلاه، حول التمثال المشاد في روتردام. لعل الناقد، الذي اقتبستُ منه هذا القول، لم يرَ التمثال إلا في الصورة! فالتمثال لا يعبّر عن ضحايا الفاشية، بل هو يرمز إلى مدينة روتردام التي دمّرها الطيران الفاشي عام 1940، وتسمية التمثال ليست " ضحايا الفاشية "، كما قال، بل "المدينة المدمرة". والتمثال لا يقع على الشاطئ، بل وسط ساحة كبيرة، وبدقة أكثر، وسط أرض خلاء وعارية، حيث كانت تقوم البيوت الهولندية المريحة التي دمرها القصف الفاشي الوحشي.

يذكّر التمثال بزمن قصي، "بالقامة الإنسانية المشوّهة"، وعبر تصوير متحيّز، يخلق انطباعا تشمئز النفس منه. ولقد أثارت الهيئة الإنسانية، بقلبها الممزق، ويديها المرفوعتين إلى السماء، كأنها تدفع عن نفسها القنابل المنهمرة، أبلغ الشجن والأسى في نفوس مجموعة من السياح الروس، وكانت المجموعة تضم مختلف الفئات الشعبية (الإشارة هنا إلى المعاناة التي كابدتها روسيا في الحرب مع الفاشية) .

المدينة التي شوّهتها القوات الفاشية المعتدية، المدينة التي مزق العدوان قلبها قاومت ولم تخنع ــ هو ذا الموضوع الإنساني الأسمى المعادي للحرب الذي أبرزه التمثال كلوحة ساطعة.

ومن الجلي الواضح أنه كلما قاربنا التمثال؛ صورة ذلك الإنسان المعذب بمعاناته الداخلية، من مفهوم ما يسمى الواقعية، كلما بدا التمثال أكثر إثارة للقرف والاشمئزاز .

مثل هذا الموضوع كان لا بدّ من أن يُصمم وينجز بالشكل الذي أُنجز فيه ــ الواقعية الرمزية.

" **في المؤلفات الفنية تتعاضد، دائما، الفكرة والشكل في علاقة عضوية، عميقة، غير مرئية. في الأعمال الرفيعة تتغلغل الفكرة إلى أعماق الشكل، ومن تلك الأعماق تتبدى الفكرة بجلاء في أنحاء الشكل كافة، مُدهشة الصيغة برمتها: وتكون تلك الفكرة حياتية،**

خلاّقة، نابعة من العقل، لكن بشكل غير متكلف، لا تظهر وحدها، بل متكاتفة مع الشكل " (مقتبسة من مقالة للناقد الشهير ف. بيلنسكي).

وبقدر تعمقكم في معرفة الظاهرة، وبقدر ما تثير جوانبها الجديدة الإعجاب في نفسكم - بقدر ما يجيء شكل مؤلفكم الفني أكثر تألقا وتفردا .

القليل من تشويه المادة في العمل الفني (طبعا بحدود عقلانية ومعلومة) لا يعني مسخا للواقع، بل على العكس هو مؤشر ضروري لاستيعاب الواقع واستكشاف نواحٍ جديدة فيه، ومن ثم إعادة تشكيله.

لكن، ألا يعني هذا تجديدا للشكلية؟

طبعا، لا. لأن " مفهومنا عن الأشياء يختلف عن مفهوم تلك الأشياء كما هي في الواقع. الشيء بحد ذاته يختلف عن الشيء بالنسبة إلينا، فالأخير جزء من الأول، أو وجه له. (لينين). وعلى الكاتب أن يأخذ بعين الاعتبار: "**ألا يفهم أحدُنا الآخرَ وفق عقله وبطريقته الخاصة؟**" (فيرباخ).

هكذا نحن مجبولون: يرى أحدٌ، بشكل أفضل، جانبا معينا من ظاهرة ما، ويرى شخص آخر الجانب الآخر لتلك الظاهرة. ولا يجوز، بأي شكل، إهمال هذا الفرق. وفي مجمل النظرات المختلفة إلى المادة يتمركز مسار التقدم المعرفي، سواء في الفنون أو في العلوم.

وجدير بنا، ونحن نأخذ بالحسبان وجهات النظر المختلفة وشتى سبل الرؤية، ألا نغترّ؛ فنعتقد أن الصيغة التي تشكلت المادة بها في أذهاننا، والتي من خلالها تتحدّد علاقتنا بالمادة، ستكون مفهومة على الفور ومُستوعَبة بتفاصيلها كلها دون استثناء.

فبالنسبة إليّ، مثلا، يبدو لي الكثير من الكتّاب والموسيقيين والفنانين مملين، مُضجرين. وأنا أتفهّم أنهم ليسوا بمسؤولين عن هذا، لكن أين يكمن السبب؟ هذا ما لا أتبيّنه بشكل كامل .

فعلا، لماذا يختلف، في تذوّقهما الفني، عضوان في الشبيبة متماثلان في السن والقومية وسبل الحياة والمهنة والمصير؟

لماذا يكون كتاب بوشكين "يفغيني أونيغين" في عداد الكتب المفضلة لدى رائد الفضاء "تيتوف"، بينما الكتاب المفضل لدى "غاغارين" - قصة رجل حقيقي؟ ما الذي يحدّد خيارات أناس متماثلين في المعرفة والتطور؟ الببليوغرافي (المتخصص في المكتبات والفهرسة) الشهير ن. روباكين يرى: "**يترك الكتابُ، الذي تلتقي أهواء مؤلفه مع أهواء قارئه، أبلغ الأثر في نفس ذلك القارئ**" .

رأي "روباكين"، الذي استند إلى فكرة فيلسوف فرنسي، ساذج. (فأنا، مثلا، أحب تولستوي وغوغول كثيرا، وبالدرجة نفسها، كما أحب من الشعراء "يسينين" و"ماياكوفسكي"، مع أن هؤلاء الكتاب والشعراء مختلفون بسيكولوجيا إلى حد بعيد.) إذ أن تنوّع أشكال الاستيعاب الفني مزركش جدا، وهو واقع ملموس لا يُمكن استبعاده .

كثيرا ما يحصل، لدى ممتهني الأدب بالذات، رفض حاد وقاطع لأعمال غيرهم. فمن المعروف أن ليون تولستوي لم يكن يطيق الأوبرا، ولم يكن معجبا كثيرا بشكسبير. وقد قال، مرة، لتشيخوف بما معناه: أنت تكتب المسرحيات بشكل أسوأ من شكسبير.

الفروق في استيعاب المؤلّف الفني واقع مؤكّد، لذا لا نملك الحق في توحيد الصيغ، بل

علينا أن ندعم تنوّعها كي يتعمم تأثير فننا على عدد أكبر من الناس.

أيامنا، خضنا نضالا مثمرا لا يُستهان به ضد الشكلية، وما يزال هذا النضال مستمرا حتى الآن. لكننا، ونحن نناهض الشكلية كوليد للفن الرجعي، يبدو لي أننا نغفل من ميدان نظرنا الوجه الآخر للميدالية، وتحديداً - انعدام الشكل، الذي تتوجّب محاربته بضراوة لا تقلّ شدة عن محاربتنا للشكلية.

لكن، للأسف، كثيرا ما يُعلن "انعدام الشكل" عن نفسه في أدبنا. فلنراجع بداية رواية "باسم الأب والابن" لمؤلفها "ي. شيفتسوف". يصف المؤلف رحلةً إلى ميدان "بورادينو" هكذا:

"بهيجانٍ شديد يستمع الناس إلى سرد الدليل وهو يرسم لهم لوحة تلك الأيام الخوالي، حين تقرّر مصير "الروسيا" ها هنا بالذات، فوق هذه الأرض الهادئة، الحبيبة، المتأملة، الفاتنة؛ بدرجةٍ تستدرّ الدموع، المزدانة بزخرفها الخريفي. ذهبُ أشجار "البتولا" ونحاسُ الخريف الناري - المرتعش ينسجمان (هنا يشتق الكاتب فعل ينسجم من كلمة هارمونيا - الدخيلة على اللغة الروسية) مع كسوة العيد، وقد ارتدى الناس ثيابهم ببساطة وأناقة وذوق رفيع. ها هنا مجموعة العمال؛ وفي الجانب، قرب تمثال آخر، مجموعة من العمال الزراعيين، وفوق مولّدات "رايفسكي" - الأساتذة ومدرّسو معهد العاصمة. لكن، حاولْ أن تميّز بعضهم عن البعض الآخر من خلال "ثوبياتهم" (تصغير ثيابهم) أو عبر مظهرهم الخارجي" الخ ..

بعد أن تسلّق المؤلفُ أعلى سنام المشاعر الحماسية (الأرض فاتنة بدرجة تستدرّ الدموع)، ينحدر، دونما سبب، إلى رطانة خيّاط في ورشته (وقد ارتدى الناس ثيابهم ببساطة وأناقة وذوق رفيع). وإذا كان المشاركون في الرحلة موزّعين على حقل بوردينو وفق أساس طبقي صارم، وأنيقين كأساتذة الجامعات، لماذا صغّر كلمة ثيابهم إلى "ثوبياتهم"؟ لماذا، في وصفه للطبيعة الروسية، يستخدم - كنابض نتأ من ظهر أريكة - الكلمة الأجنبية "هارمونيا"؟ لماذا انتقل فجأة من المقدمة الشاعرية "المستدرة للدموع" إلى عبارة مبتذلة: "حاولْ أن تميّز بينهم من خلال ثوبياتهم"؟

كل هذه الـ "لماذا" جاءت لأن المؤلف لم يفكر أن الموضوع الوطني الجاد يتطلّب اختيار تشكيل ملائم من المفردات اللفظية. والتشكيل اللفظي يحددُه القالبُ الذي لم يفكر المؤلف به، أيضا. هذا، كله، يخلق انطباعا بأن الكلمات السامية أمثال "مروءة الآباء" "إرث الأبناء" لا تعني المؤلفَ في شيء، تماما كما الناس في "ثوبياتهم" الذين يقرؤون هذه الكلمات.

الشكلية؛ بمظهرها المجرد؛ وانعدام الشكلية - وجهان لميدالية واحدة. جوهر تلك الميدالية يتلخّص في الهروب من الفكرة الحقيقية والخوف من شرح الظاهرة وتحمّل مسؤولية هذا الشرح.

الكاتب الذي يتوق لإقناع القارئ ويجهد في تقديم الحجة على ما يقلقه ويصر على الهمس به ومشاركة قُرّاءه فرحةَ التعرّف على العالم - لا يمكنه ألاّ يصطدم بمسألة البحث عن الصيغة الملائمة.

والمسودات المؤسِسة لرواية " الحرب والسلام " لتولستوي نموذجٌ إرشادي لما نقول. لكن، لنأخذ مؤلّفا أكثر قربا.

من خلال كتاب " قطرة الندى " يتجلّى أن مؤلّفه "ف. سولوأوخين"؛ بعد أن عاد إلى دياره في "أوليبين"؛ أذهله وأفرحه غاية الفرح ذاك التغيرُ الطارئ على القرية وفي صميم نفوس أبنائها.

عن تلك التغيّرات قرّر ف. سولوأوخين أن يكتب كتابه. بأيّ قالب سينقل انطباعه وسيلخص أفكاره؟ لا شكّ أن هذا السؤال قد

مثّل في ذهنه واضحا (خاصة أن له خبرته في الطرق الزراعية). أغلب الظن أن فكرة الكتاب، منذ ولادتها، قد وجدت قالبها الصحيح.

و بالرغم من هذا سنحاول تتبع سياق البحث عن القالب الملائم لهذا الكتاب.

قبل كل شيء كنتُ سأفكر، آلياً، بكتابة رواية أو قصة طويلة (القصة القصيرة، ها هنا، لا تفي ولا تنفع بسبب قصرها). بيد أن الفكرة المضمرة تصبح أكثر إقناعا إذا ما اعتمدت الوثائقية والمصداقية حتى في أسماء الشخصيات وأسماء العائلات ودفتر حسابات الكلخوز (المزرعة التعاونية) وسيتضمن الكتاب وقائع حقيقية. الوثائقية، من حيث التطابق مع فكرة الكتاب، نفيسة. ولهذا فالتخمينات المفترضة، ها هنا، لا تنفع؛ لا في الرواية ولا في القصة الطويلة.

بعد ذلك نجرّب صيغة "المقالة" أو "التحقيق الصحفي" الموثق، ذا القدرة على الإقناع. هذا الجنس الأدبي هو الأكثر تعبيرا عن المعاناة، يستوعب ويتقبّل كل شيء ــ شتى اللوحات الحياتية وتعليقات وملاحظات المؤلف الصريحة. لكن، أيضا، في هذا صعوبة، تتجلى في أن الفكرة ترغم الكاتب على أن يتصرف ليس كمعلق فقط، بل كشخصية فاعلة؛ نموذج حياته ـ أحد أكثر الأدلة الساطعة التي تصف: كيف تطير زغاليل العصافير عاليا من أعشاش قرية " أوليبين " (مسقط رأس الكاتب ف. س.). أ منذ زمن بعيد ترك "فولوديا سولوأوخين" لعبة التكروعة مع أترابه الصغار ليصبح، الآن، كاتبا وشاعراً شهيراً! ألا يمكننا أن نلحظ مثل هذا القول، وخاصة في كتاب يشبه الخواطر؟ أليس من الواضح، أنه مهما كان موضوعيا في كتابته عن نفسه، لن ينتج عملا مجديا؟ بصمات حب الذات ستفسد الكتاب.

إذا لعل من الأفضل استبعاد هذه الصيغ وكتابة " سيرة ذاتية"؟!

نترك الإجابة للكاتب نفسه، فلاديمير سولوأوخين.

يُجري الكاتب، في فاتحة كتابه، الحوار التالي مع صديق حميم له :

" ـ قل لي ماذا تكتب الآن .

ـ أكتب كتابا .

ـ قصة طويلة؟

ـ ليست هكذا تماما .

ـ رواية؟

ـ لا يمكن تسميتها رواية .

ـ أفهم من هذا، أنك تكتب خواطر أو ما يشبه التحقيقات الصحفية .

ـ هذا مستبعد ..

ــ يبدو أن هذا الكتاب سيكون بمثابة السيرة الذاتية؟

ـ يتعلق الأمر بمفهومنا عن السيرة الذاتية. كي تكتبها لا بد أن تتحدث عن الناس الذين قُيّض لك معاشرتهم في مسيرة حياتك. السيرة الذاتية لا تعني أن ترسم نفسك فحسب، بل عليك رسم ما رأيته وما أحببتَ على هذه الأرض" .

في نهاية الأمر، تجسدت الفكرة بقالب يتوافق مع خصوصية الكاتب، قالب أصبح في أيامنا نادرا هو السرد الحر، المتضمن الاستطراد العاطفي، بالإضافة إلى أرقام المحاصيل وذكريات الطفولة والخواطر الشخصية ـ شكل فني أصيل يُذكّر برحلة "راديشيف" (1) وبكتّاب "الإساي"(2) الإنجليز، بداية القرن التاسع عشر، أمثال "هيزليت" بقالبهم الشاعري ـ الاجتماعي، حيث يُعرّف الكاتب عن نفسه، دون عناء، عبر تعليقاته والأحكام التي يطلقها .

استعرضنا إحدى المشكلات البسيطة المرتبطة بالشكل " اختيار الجنس الأدبي. هذا الاختيار لا يشكّل، عادة، صعوبة كبرى .إضافة إلى ذلك، يبدو، في أحيان كثيرة، أن المبدع لا يختار منبع إلهامه، بل منبع الإبداع هو من يختار المبدع. وطبعا عملية اختيار الجنس الأدبي مستمرة ولا نهاية لها، فحتى في سياق العمل يضطر الفنان، في كل خطوة، لأن يعالج مسائل جزئية مرتبطة بالشكل .

على أية حال، لم أتحدث عن الجنس الأدبي مصادفة. أعتقد أن عمل الفنان لن يأخذ سكته الصحيحة، ما لم يتضح له، بجلاء، الجنس الأدبي المناسب للمادة التي يصوغها؛ في أدق شفافيته. وبغضّ النظر عن هذا، من المألوف أن نجد كتّابا مسرحيين، لم يستطيعوا، بعد انتهائهم من كتابة سيناريوهاتهم، من إدراج أعمالهم ضمن جنس أدبي معيّن، حتى في الخطوط العريضة. أي أنهم لم يتمكنوا من تسمية جنسها الأدبي من حيث قالبها: كوميديا، تراجيديا، دراما. منذ فترة غير بعيدة قرأت تسمية لأحد السيناريوهات " مسرحية لمتخصصي الفن السينماتوغرافي

" .. **يحصل هذا كله، ليس لأن الكتاب المسرحيين سئموا من صديقتيهم "تاليا" و"ملبوميني"**(3) وسلّموا أيديهم وقلوبهم إلى ملهمة جديدة، غير مرئية، أعتقد أن الأمر عادي جدا. إذ ترسّخت لدى الكثير من الكتّاب المسرحيين فكرةٌ مفادها أن عملهم لا يتعدّى " نصف التصنيع " وعلى المخرج صياغة أعمالهم بالشكل الرشيق. (حتى أن الاستوديوهات السينمائية شجعت، عفويا، "اللاشكلية". وفي برنامج التطوير ضمن الأستوديو أُدخلت، بشكل منفصل عن الكوميديا والتراجيديا، تسميات مثل "أفلام للأطفال"، "أفلام المغامرات" بغية تفريغ الجنس الأدبي من "الشكل"، وكأن أفلام الأطفال وأفلام المغامرات لا يُمكن إدراجها في أبواب فنون الدراما أو التراجيديات أو الكوميديا.)

و قد يقع كبار المبدعين في مطب التحديد الخاطئ للجنس الأدبي الملائم.

في بداية خمسينات القرن العشرين أرسل إلينا؛ إلى رئاسة التحرير؛ ميخائيل زوشنكو مجموعة من قصصه الجديدة. كنتُ، كلما أمعنت في قراءتها، أزداد خيبة. كانت قصص الكاتب؛ الذي أحب، والذي تتلمذ على يديه الكثير من الكتّاب؛ الواحدة أسوأ من الأخرى. وقد شكلت هذه جزءا من كتاب، كان " زوشنكو " يزمع نشره تحت عنوان " أجوبة رائعة ". كان من المفترض، وفق فكرة الكاتب، أن تدخل؛ على شكل قصص؛ مختلف الأحاديث التي أجراها المؤلف مع أناس مختلفين، طرح عليهم سؤالا وحيدا " ما هو الشيء الذي أثار دهشتك أكثر من سواه، وبناء عليه ألمّ بك القلق؟". جاءت الأجوبة مختلفة وغنية بموضوعاتها، لدرجة أن الكاتب خطّط لتقسيمه إلى أبواب متعددة: "أيامنا"، "الأيام الماضية"، "الأيام الغابرة" .. الخ .

المشكلة، إذاً، لم تكن في الموضوعات، إنما بدت القصص كلها مرتبكة، غير متبلورة، لا تميّز فيها، ولا قالب لها.

و كي تستطيعوا الحكم بأنفسكم، أورد لكم بداية إحدى القصص، فحواها أن أحد سكان قرية قوزاقية عند شاطئ البحر الذي سيتم إنشاؤه؛ بحر " تسميليانسكوي "، قاطن تلك القرية عاملٌ عجوز في الجمعية الزراعية، يخشى أن تغور المياه ويجف البحر الاصطناعي. (القصة مكتوبة بلسان العجوز).

"تبيّن أن قريتنا واقعة في منطقة الغمر، ستكون، وفق مخطط المهندسين، في قاع البحر

المستقبلي. اضطررنا للرحيل إلى خارج منطقة الغمر؛ إلى منطقة جديدة. بعض بيوتنا فُككت، وبعضها الآخر نُقلت كاملةً. انتشل سائقو الرافعات تلك البيوت الصغيرة، ونقلوها على العربات.

و لقاء ذلك كله دفعوا لنا المال. عن كل عنبر وبئر، عن كل شجرة ونبتة، عن كل ما لا يُمكن نقله.

في المكان الجديد استقرّينا بصورة بديعة وراسخة، لا كما كنا في السابق .

لكن، ليس هذا الانتقال هو ما أثار دهشتي. لقد أذهلتني إشارة المهندسين، مسبقا، إلى حدود ضفة مياه البحر المستقبلي. ولهذا كثير من سكان قريتنا القوزاقية أطلقوا تسمياتهم على شوارعها، مثل شارع الكورنيش والشارع المجاور للكورنيش. " .

لم يكن بالمستطاع التعرف على ميخائيل زوشنكو من خلال هذه القصة. حتى أنها لم تبدُ قصةً، بل خواطر متناثرة لمدوّنٍ لا مبالٍ.

و أنا لم أستطع أن أفهم، لماذا يحاول الكاتب، المتنوّع إلى أبعد حد في إبداعاته، مؤلف الكثير من الأعمال الفكاهية ــ لماذا يحشر موضوعا فكاهيا في قالب جدّيّ .

و قد أوضح زوشنكو، بنفسه، الأمر على الشكل التالي: " **بعض القضايا الراهنة (حركة أنصار السلم، مفجّري الحروب) لا يمكن " اصطيادها " بأسلوب النثر العادي، وأقول أكثر من ذلك ـ لقد جاء هذا النص الفني مُتكلفًا وغير ممتع. "** .

يبدو أن الكاتب أدرك نسبية دفاعه ، إذ سرعان ما تخلّى عن تلك القصص التي أسماها " المسودات " ، ولم يطبعها معلنا أنه سيعيد صياغتها جذريا .

مرّ الزمن. وبعد وفاة زوشنكو ، صدرت له مجموعة قصصية ، وقد تعرفت ، في إحدى قصصه " اثنتان وعشرون وثمانية أعشار " ، على قصته القديمة ، المذكورة أعلاه :

" أحد الكولخوزيين (عمال الجمعية الزراعية) الكهول ، كان يحيا مع زوجته العجوز في قرية قوزاقية ، في المنطقة ذاتها حيث يستقر الآن بحر " تسمليانسكوي " .

منذ أعوامٍ ثلاثة أضحت تلك القرية ، وفق خطة المهندسين ، ضمن منطقة الغمر. كان لا بدّ من الانتقال إلى أماكن جديدة ، كي لا تغدو في قاع البحر المستقبلي .

أحست العجوز بالاكتئاب جرّاء هذا التحوّل الكبير، لكن العجوز " فيدر فيدوروفتش " تلقّى الخبر بهدوء. عاين الأماكن الجديدة ، استحسنها وبدأ يستعد تدريجيا للانتقال .

لم يُظهر دهشة تُذكر حين انتشل سائقو الرافعات ، على مهل ، بيته الصغير ونقلوه على إحدى العربات لمسافة تزيد عن عشرين كيلومترا. موقفٌ واحد فقط مرتبطٌ بالانتقال أثار عجب واستغراب العجوز. بلغت دهشته أوجها حين أشار المهندسون محددين للناس ، في المكان الجديد ، أطراف المياه في البحر المستقبلي. إشارة المهندسين ، هذه ، أذهلت عجوزنا إلى أبعد حد. طاف بين الكثير من بيوت القرية في تلك الأماكن الجديدة. تبين أن معالم البحر المستقبلي محددة ، بدقة بالغة إلى درجة أن بعض سكان القرية أطلقوا تسميات الكورنيش البحري على الشوارع المتاخمة لشواطئه " .

كما ترون ، الفرق كبير.

القصة المسرودة بضمير المتكلم؛ الطامس لصوت المؤلف؛ استبدلت.

الأسطر الأولى تذكّر، من بعيد لبعيد، بالأسلوب التقليدي "كان يا ما كان، كان عجوز.. "وتهيئ القارئ لتلقي أخبارا فكاهية دمثة.

و الجملة ذات المعنى العميق "كان لا بدّ من الانتقال إلى أماكن جديدة، كي لا تغدو في قاع البحر المستقبلي "تضفي على السرد نبرة دقيقة، تفصيلية، وكلما تعمّقنا في قراءة النص، لما لمسنا بوضوح؛ حتى السراب الصوتي؛ نبرة "زوشنكو" الطيّبة، المداعبة.

لكن، وحتى بعد تعديل القصة، تظلّ لا ترقى إلى مستوى الأعمال الجيّدة لزوشنكو.

إذاً. فكرة العمل الفني يُستدلّ عليها وتتضح من خلال القالب الفني الذي تُصاغ فيه.

و إلى جانب هذا، إذا ما استخلصنا من خلال الأعمال الجيّدة، الصادرة في مرحلة زمنية محددة، سماتٍ عامةً، متشابهةً؛ فهذه السمات العامة تعكس شيئا ما أكبر بكثير من فكرة أيّ عمل فنيّ، إذا ما أُخذ منفردا.

و أيضا، إذا ما أُخذت هذه السمات العامة للشكل بمجملها؛ متمظهرة بقوانين ومعايير؛ فهي تحدّد الأسلوب المسيطر والاتجاهات الاجتماعية الرئيسة وروح العصر.

الأسلوب الفني المتولّد، في نهاية الأمر؛ جراء شروط مادية ملموسة؛ يكتسب، في أعماق أجود المؤلفات الفنية، ملامح متكاملة، ليعود، تماما كالبُمِرَنغ(4)، ويتدخّل، بدوره، في الحياة؛ في المحيط الذي كوّنه الشعب.

ونحن نرى ملامح الأسلوب المميّزة حيث نظرنا: في واجهات وشرفات الأبنية، في الصناديق الانسيابية للسيارات، في زخرفة فناجين الخزف الصيني، في تفصيلات الملابس، في شكل أكعاب الأحذية النسائية، وحتى في طريقة التحادث.

القوانين المضبوطة، المتوازنة ومعايير الأسلوب الفني المزدهر لا تعيق، بل تساعد على انبثاق أنماط متعددة للشكل، بصورة أبدع وأزهى. وعلى خلفية الأسلوب الثابت، المتوازن يتبدّى، بجلاء، الانحراف عن النظم المعتادة، ويصبح من السهولة بمكان، تعيين الحدود المعقولة لهذا الانحراف، وبدقّة أكثر، تتراءى اتجاهات البحث المحفّزة على الانتعاش. على خلفية الأسلوب المضبوط يبرز، بجلاء، جمال الموضة أو دمامتها العابرة وتطرّفها، وعلى تلك الخلفية يمكننا أن نتحسّس ونلمس قولبة التقليد الباردة.

الواقعية الاشتراكية بعيدة، من حيث بنيانها، عن "الانعكاسية اللامبالية" وعن "التصويرية"، وتفترض تفسيرا تقدميا للواقع.

و لأن المعالجة المناسبة، المقنعة لأي موضوع لا يمكن لها أن تتم خارج نطاق الشكل، فمن الطبيعي أن يحتلّ موضوع البحث عن قوالب جديدة؛ تتناسب مع المضامين الجديدة؛ مكانةً هامة.

لكن، ويا للأسف، ما تزال المحاولات التعسفية لحشر الإبداع الفني، سواء كان ذلك في المجال السينمائي أو الرسم أو الشعر أو القصة، لحشرها في القوالب القديمة ـ ما تزال تجد لها مكانة في حياتنا الثقافية.

منذ فترة غير بعيدة تبادلت الحديث مع إنسان ينظر إلى قوالب " قصر المؤتمرات في موسكو "المعاصرة والقاسية، على خلفية "إيفان العظيم" ـ على أنها تدنيس للمقدسات. تبدو تلك القوالب، بالنسبة إليه أيضا "غريبة" و"غير روسية". وذلك الإنسان الذي يحسب "البيت الواسع، ذو

الأحجار الغرانيتية والأعمدة المنتفخة تراثاً روسياً حقيقياً ـ هو ليس بوحيد.

يؤسفني عدم توفر جهاز يُقاس بموجبه الضرر الذي تُلحقه القوالب المحافظة بالفن وبشعبنا. إجمالا، يمكننا أن نخمّن نسبيا الضرر المادي؛ الذي لا يعادل جزءا يسيرا من جسامة الضرر الروحي، إذا ما أحصينا أثمان الأحجار الغرانيتية الغبية، الفظة في شرفات الطوابق الأولى، التي بُنيت في الثلاثينات والأربعينات (من القرن العشرين)، إذا ما أحصينا أثمان الصور والتماثيل البرونزية والخشبية في مداخل البيوت العالية وفي الفنادق.

و سبق أن نبّه ليون تولستوي إلى حكمة: "الفن، بمعناه الواسع، ينفذ إلى حياتنا كلها، ونحن نطلق اسم الفن، بمعناه الضيق، على اليسير اليسير من مظاهر هذا الفن".

و العمل الضار الذي يمارسه مقيّدو القوالب ضمن أُطر تقليدية، قديمة، ضيقة، لا ينعكس ضرره على النمو الطبيعي للفن فقط، بل يعيق تطور الذوق الفني ويولّد نكسات في شتى مناحي حياتنا.

ونحن نلمس الثمار المرة لانعدام الشكل، عند كل خطوة نخطوها: أثاث ثقيل فظ، لون ثياب وتفصيلات كئيبة، ملاعق وكؤوس مصنّعة بلا ذوق، ألعاب أطفال مشوّهة، زخرفة المطاعم السمجة، روايات منتفخة؛ فارغة المحتوى ـ هذا كله يرجع إلى السبب ذاته.

"أمرٌ عجيبٌ ـ ذاك الانشغال بتقانة الشكل ـ كتب ليون تولستوي في مذكراته ـ وهو ليس سدىً. لكن هو ليس سدىً حين يكون المحتوى خيّراً.... علينا أن نجعل المؤلف الفني أكثر مضاءً، كي يتمكن من النفاذ. الفنّ ـ يعني إكسابه الكمال الفني."

الهوامش:

(1) راديشيف: من قدامى الكتاب الروس، شهير بكتابه "رحلة من بطرسبورغ إلى موسكو" ـ المترجم.

(2) كتّاب الإساي: نسبة إلى الكلمة الفرنسية essai وتعني: التجربة والاختبار ـ المترجم.

(3) تاليا: ربة الكوميديا، تُرسم بقناع ضاحك، ملبوميني: ربة التراجيديا، تُرسم بقناع تراجيدي، حزين. وفق الأساطير اليونانية ـ المترجم.

(4) البُمرَنغ: boomerang: قطعة خشب معقوفة، يتخذ منها سكانُ أستراليا الأصليون قذيفةً، يرشقون من خلالها هدفاً ما. ومن أصناف البمرنغ ضربٌ يرتد القذف فيه إلى الرامي ـ المترجم.

□□

علـى تخـوم الـنصّ الإبداعي..

❑ هناء إسماعيل

تختلف دراساتُ الأدب باختلاف الأزمنة التي أنتجته، والتي انبعثت منها نظرياتُه، وما من شكّ في أنّ لكلّ نظريةٍ ظروفاً رديفةً أوصلتها إلى ما هي عليه في الممارسة النقدية قديماً وحديثاً، لعلّ منها خصوصيّة التلقي والاستقبال، كما أنّ منها خصوصيّة التجربة الإبداعيّة لدى كتاب استثنائيين ارتقوا بذائقة القراء إلى آفاق لم تكن من قبل، ممّا استدعى رؤية استثنائيّة قادرة على مواكبة هذا الإبداع، الذي بدوره لم يكن على درجة واحدة بين المشتغلين في حقل الأدب، والذين اغتنت بفضلهم مدارس النقد؛ العين الساهرة على سلامة الأدب. فلماذا النقد؟ ولم هذه المواكبة التي شهدها التاريخ الأدبي منذ ما يقارب الألفي عام(*) فيما وصل إلينا من نتاجات؟ وما الذي يدفع ببعضِ المنظرين إلى اقتحام عالم لم يكن ملكاً لهم وحدهم بقدر ما هو (الجميل المتاح) لكلّ متذوّق للأدب؟ ترى هل ثمّة شعورٌ بالخطر من بعض الأعمال؟! ـ أم هو شعور بالخطر من جاهزيّة القارئ للعمل الاستثنائي؟! أم هما معاً؟!

عندما وجّه أفلاطون انتقاداته الشهيرة إلى الآداب، لم يكن ذلك من قبيل المنطلق الفني والحرص عليه – رغم اعترافه بعظمةِ بعضِ الآداب ـ بل كان ذلك حرصاً منه على الآداب العامّة التي قد تفسدها صور ومشاهد لا تليق بأخلاقيات الإنسان الذي يسعى إلى كماله؛ فشهوات الآلهة وخصوماتها لا ينبغي أن تكون موضوعاً يُطرح. يقول: "الأمر خطير جداً، وهو أخطر ممّا قد يتصوّره معظم الناس، فعليه يتوقّف تحوّل الإنسان إلى الخير أو الشر!"(1)

إذن ثمّة وعي ما بخطورةٍ واقعةٍ على المجتمع، ومن هذا المنطلق، ثمّة إحساسٌ فطري بدور الأدب – في ذلك الزمن ـ وتأثيره على الناشئة وسواهم. فما هو المطلوب بناءً على ذلك؟! أفلاطون ابن الطبقة العليا في مجتمع أرستقراطي طبقي يؤسّس لفلسفة جماليّة،

مبدؤها ثنائيّة الجمال – الأخلاق، فمنطلق النقد هنا اجتماعي – أخلاقي/ خارج جمالي.

وباعتبار أنّ الفن والأستيطيقا مفهومان لا ينفصل أحدهما عن الآخر، رغم خصوصيّة كلّ منهما، يمكننا القول: إنّ الهاجس غير فنيّ على الإطلاق، على أنّ هذا رأياً لم يتبنّاه أرسطو تلميذه النجيب، الذي نظر إلى الفنون، ومنها الأدب، لاعتباراتٍ فنيّة بحتة، فجمال شيء ما أو قبحه، وقبوله أو رفضه لا يتأسس على المعايير الأخلاقيّة، ولا ينبغي له ذلك(2).

فالمعيار هنا فني جمالي، وهو أمر يوقفنا قليلاً على ما سبق وبدأنا به هذا البحث من أنّ للزمن دوراً في تأسيس المعايير، وليس في ذلك تناقض، فأن تكون ثمّة خصوصيّة تاريخيّة تفرز نمطاً من الآداب، وبالتالي جملة من النظريات المتجانسة لا يعني أنّه لا استثناء في ذلك، إذ ثمّة خصوصيّة للناقد نفسه (الفيلسوف / زمن أفلاطون وأرسطو)، فالدوافع للممارسة النقدية تختلف، وإن كان النظر إلى موضوع واحد هو المثال على ذلك، والفني يسمو على غيره، لأنّ فيه وعياً بخصوصيّة الفن كمشروع جمالي ناهض على أسس ومعايير لا تلغيها الموضوعات رديئة كانت أم عظيمة.

لكن لو عدنا فقلبنا النظر في المسألة باعتبار الدافعين أ- الخارج جمالي – ب ـ الجمالي، بالنظر إلى المطلوب من النص الأدبي أن يقدّمه، لوجدنا أنّ النصّ – وعبر تاريخ الجمالية الطويل – كان متذبذباً ما بين التقييد والإطلاق. والتقييد هو انغلاق إمكانيّات النص المتفجرّة عن كلّ جديد صارخ، نظراً لارتهانها بمعايير وقيم صاغتها مجتمعات انغلقت على نفسها، أو لعلّها لم ترقَ بعد إلى مستوى تذوق نص خارج أفقِ توقّعاتها، أو بسببٍ من سيطرة نظريات واتجاهات حالت دون تذوّق أصيل لتجربة فنيّة أصيلة، ولعلّنا نستشهد هنا بما قاله إيف شيفريل عن تذوّق مسرحيّة بيت الدمية لإبسن، لدى جمهور لم يكن مستعداً لمثلِ هذا النوع من المسرحيّات. يقول:

"عندما عُرضت مسرحيّة بيت الدميّة في باريس 1894، ظهرت مسرحيّة إبسن (...) في زمن كان فيه تذوّق المسرح حيّاً، ولكنّها لا تندرج بسهولة ضمن أفق توقّع جمهور يتردّد بين المسرحيّة الهزليّة الخفيفة المصنوعة جيّداً، وبين جاذبيّة الرمزيّة المسيطرة"(3).

وقد يكون الحكم على عملٍ ما رهين الفكر السياسي الذي أنتجه وهو أكثر من أن يُحصى وكذلك لعبت الطبقات الاجتماعية دورها في تذوّق النصوص والحكم عليها. وفي هذا السياق يطرح تيري إيغلتون مثالاً عن إ.إ.ريتشاردز من النقاد الجدّد، إذ دعا الأخير تلامذته إلى الحكم على مجموعة من القصائد، فكانت النتيجة أن تفاوتت الأحكام، بحكم الطبقة التي ارتهنوا إليها(4).

ومن ذلك كلّه نصل إلى أنّ ثمّة معايير تُفرض على الأدب وتقيّده، وثمّة اعتراف ضمني لدى بعض المؤلّفين، بأنّه لا يُستطاع تجاوز العين الساهرة /الرقيب الناقد، وبالتالي تُفرز الآداب، وتصطنع لتكون بمستوى القبول المطلوب، وإلا كان مصير الكتاب /الأدب مجهولاً، إذ ليس ثمّة أدبٌ ما لم يُقرأ، وهو أمر تنبّهت له مدارس عدّة، لعلّ أبرزها أصحاب نظريتي التلقي والاستقبال.

والواقع أنّ غدامر، أحد أبرز روّاد التأويليّة الألمانيّة لم يخرج عن هذا الوعي، وهو السابق على تلكما النظريتين، عندما أشار إلى أنّ

حوار الماضي والحاضر، وهو ما سُمّي فيما بعد بـ انصهار الآفاق، هو رهين الأسئلة التي يطرحها القارئ على النص، كما أنّه رهين الأصداء التي نتوقّعها في أعمال حاضرة، أو ربّما سابقة علينا في الزمن. يقول آلان هاو:

"والحال أنّ غدامر كان يتكلّم على كلّ فهم على أنّه التحام الآفاق، حيث تبرز افتراضات الماضي والحاضر بعضها قبالة البعض الآخر على نحو حواري، وما يقوى النص الكلاسيكي على القيام به، هو تصوير شيء ما بتلك الطريقة التي تبيّن لنا بمزيد من الوضوح ما نحن عليه الآن بالنسبة إلى الماضي"(5).

وغدامر ينطلق في ذلك من كون هذا الحوار ينشأ من اهتماماتنا الراهنة، كما أنّ ما سيقوله لنا العمل **"سوف يتوقّف بدوره على نوع الأسئلة التي يمكننا طرحها عليه"**(6).

إذن، لا يمكن لبعض النصوص في مراحل ما من التاريخ الأدبي أن تتجاوز الأسئلة المتوقعة منها، وبالتالي سيخضع المبدع بلا شكّ لقوانين القارئ الذي يدخل عالم النص محتكماً إلى تحيّزاته المسبقة على حدّ تعبير غدامر، وأحكامه التي صاغتها خبراته السابقة مع أعمالٍ متفاوتة في الزمن أو متزامنة معه، وفق ذوق جمالي محدّد سائد، وهو الأمر الذي رجّح كفّة النصوص الكلاسيكيّة على غيرها ردحاً من الزمن، نظراً لما تؤمّنه من حال الطمأنينة، والأمان لقارئ لا يريد أن ينفتح على ما هو أكثر من تجارب سابقة متراكمة لديه، تجعله سريع التفاعل مع نصّ لن يكون غريباً عنه بالمقابل، بل على العكس، هو نصّ واضح بامتياز يشعر قارئه بالرضا، إذ تتطابق توقّعاته مع ما فيه، على الرغم من تعثّره أحياناً أخرى

ببعض ما لم يكن بالحسبان. يقول ميشال أوتن:

"وعندما يندرج القارئ في النص، فإنّه يكوّن فرضيّة عن المضمون العام لهذا الأخير، فهناك إذن حدس بتتمّة النص، يتلوها التأكيد عمّا إذا كان النصّ يستجيب للانتظار، وإذا ما ظهرت، على العكس من ذلك، بعض المدلولات غير المتوقعّة، يحدث عندئذ ما نسميّه بالمفعول الارتجاعي(...) أي إعادة صياغة، وتصحيح ما تمّ إدراكه في السابق.

وهكذا نفهم مثلاً أنّ النص كلّما كان متوقعاً، أي منسجماً مع النماذج التي يعرفها القارئ، كلّما ظهر واضحاً"(7).

وإنّ هذا التقييد الذي سقنا مثاله في بحثنا لا يعني أنّه وصل مرحلة الخنّاق، وأنّ الكتاب جميعهم مرتهنون لرضا القارئ ومتطلباته، إذ ثمّة تمرّد باتجاهين:

إبداعي ونقدي يسعى حثيثاً إلى كسر ما هو مألوف، والخروج على التقاليد القديمة باعتبار أنّها صارت أصداء باهتة، بل إنّ بعض النقّاد رصد نصوصاً استثنائيّة، مشجعاً خروجها على تقاليد الأدب العجوز، إذ ما من شعريّة إلا إذا ما كسر أفق التوقّعات، وصدم القارئ، وخُدشت ذائقته العتيدة، فمن الدعوة إلى الفن الواضح ذي الأصول والتقاليد، والاستجابة الآمنة المطمئنة لدى قارئ كسول، إلى نصوص تقرع أجراسها لتفجر عوالم لم ينظر إليها من قبل، عوالم تتطلّب قارئاً يقظاً، فطناً، يفارقُ عاداتهِ الإدراكيّة السابقة، منخلعاً من عزلته الثقافية، وضيق أفقه، لينفتح على ما هو أمتع وأشهى، وهو أمر ستحققه النصوص التجريبيّة بمغامراتها الإبداعية التي تلقي بالجمهور **"خارج حلبة الإدراك المطمئن" كما يقول إيغلتون**"(8).

أو خارج النمط الإدراكي لدى جمهور توارث عاداته القرائيّة، وما تمرّد عليها، وهو أكثر من أن يُعَدّ ويُحْصَى، وبخاصّة في عالمنا العربي الذي يشهد تراجعاً بيّناً في الإقبال على الثقافة. يقول د. جابر عصفور عن تلك النصوص التي تصدم الذائقة التقليدية، وتربك القارئ، إنّها:

"لا تسمح له بممارسة عادات الاسترخاء العقلي التي اكتسبها من الثقافة السائدة، ولا تقدّم له المتعة نفسها من متع التسلية (...) وإنّما تفرض عليه اليقظة الدائمة، والانتباه المستمرّ، ومزاج توليد الأسئلة التي لا تكفّ عن التوالد عن الأسئلة"(9).

إذن ثمّة دعوة معاصرة للخروج على المألوف، والانفتاح على التجريب، بما فيه من غرابة وحيل قد تربك القارئ من جانب، لكنّها بالمقابل توفّر له متعة أكبر، هي متعة اكتشاف ذاته والآخر، بشكل يفوق ما يمكن للأنموذج التقليدي أن يقدّمه، وهو ما يقود، بالتالي وعبر العلاقات التخالفية – إلى شعرية جديدة.

وهو أمر أكدّ عليه باحثون كثر، لعلّ أبرزهم هانزروبيرت ياوس وولفغانغ آيزر، من مدرسة كونستانس الألمانية، إذ يريان أنّ العمل القيّم يشكّك بقناعاتنا الضمنيّة، وعاداتنا الإدراكيّة وتوقعّاتنا، فبدلاً من تدعيم تصوّراتنا، فإنّه: **"ينتهك أو يتخطّى هذه الطرائق المعياريّة في الرؤية، فيعلمنا بذلك سنناً جديدة للفهم"**(10).

والواقع أنّ تاريخ الجمالية حافلٌ بهذه الانتهاكات على مستوى الإبداع، وقد سبق وأشرنا إلى ما تضمنه أدب اليونانيين من اجتراء في الموضوعات، على كلّ محظور أخلاقي ونقدي، وهو أمر تواتر عبر أجيال وأجيال.

يشير لالو في كتابه (الفن والأخلاق) إلى أنّ جمهرة من الفنانين، أمثال (هوغو) و(فلوبير) و(زولا) من الإبداعيين أو الواقعيين، يفضلون اعتماد نماذجهم الفنيّة من الأوساط الفاسدة وغير المقبولة اجتماعيّاً، لأنّ سحر الحياة الطبيعي في الفن يصبحُ باهتاً ضعيفاً، بخلاف من يمثّلون الاتجاه الآخر، التقليدي، في النظر إلى الأنموذج الجمالي. يقول:

"إنّ كورنيل Corneille، وبوسيه Bossuet، وجميع المدرسين بوجه عام، لا يختارون سوى مواضيع نبيلة، وأبطال متميّزين، بينما نجد أمثال (هوغو) و(فلوبير) و(زولا) Zola، من الإبداعيين أو الواقعيين، يرغبون من تلقاء أنفسهم، بل ويرجحّون رسم كائنات أو أفعال أو أوساطاً بشعة، فاسدة، سافلة، وأسوأ من ذلك كائنات، أو أفعال أو أوساط لا مبالية، وعندهم أنّ سحر الجمال الطبيعي يصبح في الأثر الفني شيئاً باهتاً"(11).

وإنّ بعض المبدعين قد تعرّضوا للانتقاد، وحتى للمحاكمة، لأنّ أعمالهم لم ترضِ الذوق العام، كما هي الحال مع هوغارث، في القرن الثامن عشر، الذي انتُقد لتصويره الإباحيين، وكذلك الأمر مع فلوبير الذي حوكم لأنّ: **"روايته مدام بوفاري أظهرت البطلة في علاقات زنى"**(12).

ومع أن الفلسفة القديمة قد دعت إلى فنّ يحاكي الواقع في مُثُله العليا لا في نقائصه، بما انسحب على تاريخ الفنّ بعامّة، فإنّ هذا لا يعني انّ الفن نفسه قد خلا من مشاهد غير لائقة، أو غير مريحة من الوجهة الأخلاقية، في الآداب الغربية بعامّة والإسلامية أيضاً، كما هي الحال مع ألف ليلة وليلة الحافلة بالكثير من المشاهد الجنسيّة، بما يتناقض والدعوة

الإسلاميّة لأهميّة الدور التربوي للفن. وهذا الأمر يدفعنا إلى الاستنتاج التالي، وهو أنّ ثمّة وعيين اثنين حكما التاريخ الجمالي بعامة، يتمثّلان في الوعي الإبداعي والوعي النقدي، حيث يبدو لنا وعي الفنان بحساسيّته الجمالية أكثر استبصاراً بالواقع من وعي الناقد، الأمر الذي دفعه إلى التقاط الموضوعات المستهجنة على اختلافها، بغضّ النظر عن كونها مرضية للذوق العام أم مثيرة للاستهجان والرفض، وهذا بنظرنا يرجع إلى عوامل عدّة منها:

1- المبدع أكثر التصاقاً بالتجربة الجمالية من الناقد.

2- الفطرة الجمالية والحساسيّة الإبداعيّة التي يتمتّع بها باعتباره مبدعاً.

3- غلبة التجربة الانفعاليّة على التجربة العقلية، على اعتبار أنّ استظراف الموضوعات القبيحة هي خاصيّة انفعالية أكثر منها عقلية، وكذلك الأمر في حسّ الإثارة والخروج على المحظورات، على حين أنّ النقد غالباً ما حكم بمنطق العقل والقياس محكوماً بمثل أعلى ما يحدّده الظرف السياسي أو الاجتماعي أو الأخلاقي أو الفني بعامّة.

وإنّ النظر إلى تاريخ الفن ليشهد بهذه الوفرة للموضوعات الشاذة، التي برزت في الأدب القديم من خلال الكوميديا، وهو ما ذكره أرسطو في كتابه (فن الشعر)، إذ الكوميديا: "**محاكاة الأراذل من الناس، لا في كلّ نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبيح**"(13).

على أنّ التراجيديا لم تعدم تلك النماذج المنفرة أيضاً، كتراجيديا ميديا وهي تذبح أولادها، كذلك مع الملاحم الشعرية، كمشهد آخيل الذي يجرّ جثّة هكتور في إلياذة /هوميروس.

ويشير ستولنتز إلى أنّ تاريخ الفن يدلي بوجود هذه الوفرة من الموضوعات المثيرة للاستهجان التي تمّ الاهتمام بها حديثاً(14).

ولعلّ أبرز مثال على قبول النقد المعاصر ما كان مرفوضاً سابقاً، هو الموقف من الشاعر الفرنسي بودلير الذي حفل ديوانه (أزهار الشرّ) بالكثير من المشاهد الجنسيّة غير اللائقة، وبالموضوعات المنفرّة التي كانت سبباً في محاكمته عام 1857م، إذ شكلّت صدمة للقارئ التقليدي، إلى أن انتصر له مؤخراً في النقد المعاصر. يقول ستولنتز في قراءته تجربة بودلير الإبداعيّة:

"**كلّ ما أراده كان (...) التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرّض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذي تؤدّي إليه وضاعته**"(15).

وإنّ الميل إلى التقاط صور الواقع الشاذة والغريبة، القبيحة والمنفرّة، بالنسبة إلى التلقي التقليدي، قد توضّح في القرن العشرين لدى الدادائيين والسرياليين، الذين أدركوا، كغيرهم، فشل الفلسفات والفن بعامّة، إثر فشل عام سياسي واجتماعي واقتصادي، فكان ردّهم بفن خرج على المألوف، وحطّم صروح التقاليد العتيدة(16) فأندريه بريتون، الذي عُدّ علماً للسرياليين، قد أكّد دائماً أنّ عالمه المليء بالقباحة ما هو إلا صرخة احتجاج بغية الوصول إلى الجمال، شأنه في ذلك شأن السرياليين بعامّة(17).

ويرى بعض النقاد المعاصرين، أنّ بعض النماذج المنفّرة والقبيحة، التي تجترئ على المألوف، تخلق متعة أصيلة، رغم ما تحرّكه من مشاعر الاستياء. يقول: ولتر. ت. ستيس: "**عندما يدخل القبيح كعنصر أستيطيقي في الفن، فمن المؤكّد أنّه يخلق شعوراً بالاستياء، لكن بمقدار ما يؤدي إلى شعور أستيطيقي، من حيث أنّه عمل فني أصيل، فإنّه يؤدّي إلى المتعة**"(18).

وما يقال من خلاف النقاد، ومشكلات النقد، مع طبيعة الموضوعات المطروقة في النصوص الإبداعية، يمكن أن ينسحب بالمقابل على مقارباتهم تلك النصوص، وبحثهم في المعنى النصّي، حدوده، إمكاناته، وهل ثمّة معنى راسخ في النص قصده الأديب، ولا يمكن للقارئ أن يتجاوزه، في أي زمان ومكان؟ أم ثمّة معنى آخر، ينفتحُ على التأويل، ويترك للقارئ حريّة في إنتاج معنى ينزاحُ قليلاً أو كثيراً عن المعنى الذي ابتدعه مؤلّف العمل؟ أم هي الحال أنّ علاقة المؤلّف مع النص انتهت منذ انتهى من كتابته؟ وصار النصّ ملكاً لكلّ قارئ جديد في كلّ زمن جديد؟!

ولعلّنا نستشهد – لتوضيح هذه المعضلة – ببعض الباحثين، ممّن أغرقوا في دراسة المعنى. فهوسرل، صاحب علم الظاهرات المتعالي، يجد أنّ المعنى ثابت لا تاريخي، وهو ما قصده المؤلف وحده، في مقابل ديلثي سلفا هايدغر وغدامر، اللذين يريان أنّ المعنى تاريخي متغيّر، يفتح الباب لعدد من التأويلات، يغدو المعنى معها نسبيّاً لا مطلقاً(19).

وإنّ أ. د هيرش شارك هوسرل رأيه، في كون المعنى لا تاريخي، مع أنّه يلتقي مع غدامر وأصحابه، في تعدّد التأويل، إنّما من جانب الدلالة لا المعنى، إذ هو يفرّق بينهما، يقول إيغلتون عن هذا الخلاف: "**فمعنى العمل الأدبي عند غدامر لا تستنفذه أبداً مقاصد مؤلفة، وكلمّا عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معانٍ جديدة، ربمّا لم يتوقّعها أبداً مؤلف العمل أو جمهور معاصريه، وإنّ هيرش يعترف بذلك بمعنى ما، ولكنّه يقصيه إلى ميدان الدلالة، في حين أنّ عدم الرسوخ هذا هو بالنسبة لغدامر، جزء من الطابع الحقيقي للعمل ذاته، فكلّ تأويل مرتبط بوضعيّة ما، وتشكّله وتحدّه المعايير النسبيّة تاريخيّاً في ثقافة محدّدة، فلا مجال لمعرفة النصّ الأدبي كما هو، وهذه الشكّية هي التي تستفزّ هيرش، وتثير أعصابه في التأويليّة الهايدغرية، والتي يشن ضدّها معركته الدفاعيّة**"(20).

ولعلّنا، في هذا السياق، لا نبالغ، إذ قلنا: إنّ الخلاف بين المدارس والاتجاهات والمذاهب، بلغ حدّاً من الجنوح يثير أسئلة كثيرة، حول الآثار المترتّبة على اختلاف وجهات نظر النقّاد وآرائهم في تكوين الذائقة المعاصرة، التي وجدت نفسها، في مراحل زمنيّة متقاربة ومتسارعة أمام مُتعدّد قد يربك استقرارها، وبالتالي يفسح المجال لفوضى في الرؤية، وتذبذب في الشخصيّة النقدية بعامة والأدبيّة بخاصة. وخير مثال على ذلك ما وصلت إليه التفكيكيّة من حال القطيعة مع كلّ ما سلف، إذ هي تدعو إلى بناء معنى خارج، لا عن سلطة مؤلّفة وحسب، بل عن سلطته نفسه، إذ هو معنى يكمن في علاقات عشوائيّة للنصّ، لا تنجذب إلى مركز يضبطه، كما هي الحال مع التأويليّة، وكذلك التلقي، يقول هشام الدركاوي:

"وإذا كانت كلّ من التفكيكيّة ونظرية التلقي تلتقيان في مفهوم تعدّد الدلالات (...) فإنّهما تختلفان في أنّ نظرية التلقي – رغم تأكيدها على تعدّد الدلالات الناجمة عن تعاقب القراءات التاريخية – فإنّها تجزم بوجود معنى نهائي للنص، كما تسلّم بنهائيّة التأويل وتوقعه، في حين أنّ استراتيجية التفكيك تؤكّد - إلى جانب تعدّد الدلالات ـ على لا نهائيّة التأويل، واستحالة تثبيت معنى معيّن للنص، ما دام النصّ خاضعاً لشروط وضوابط القراءة، وليس لسلطة النص"(21).

ولعلّنا نستشهد هنا، بما قاله رولان بارت، في مرحلته التفكيكيّة، التي مال فيهما إلى البحث عن لذّة النصّ في عملياتِ الخرق المتكرّرة لنظامه إذ – كما يرى – "اللذة، كلّ اللذّة هي في عمليات الخرق المتتالية لنظام النص وقوانينه"(22).

هذا الخرق الذي لا يمكن أن يتمّ إلا بـ: **"تجاوز الموجّهات التي يريد النصّ أن يسرّبها في غفلة من القارئ"**(23).

وهذا الميل إلى الخرق والتجاوز والانفتاح التجريبي يجد صداه أيضاً في واقعنا العربي، إن كان على سبيل الموضوعات أو كان على سبيل بناء النص وإنتاج المعنى، ولعلّ من النقّاد من يرى في ذلك متعة أكبر وشعريّة أغنى، وهو ما أطلق عليه د. محمد صابر عبيد بـ متاهة الحكي. يقول د. عبيد: **"تنهض متاهة الحكي على فكرة اللعب والتخفّي والمواربة والمطاردة، وابتكار الحيل التي من شأنها أن تعمّق روح المتعة في البحث والمتابعة، وحلّ العقد، ووهم الوصول، وهو ما يتيح لمساحات التشكّل السردي مزيداً من التنوّع، والتعدّد في التمظهر، على النحو الذي يضاعف من الإشكاليّة الجمالية للنصوص ويزيد من التوتر الدلالي والأسلوبي ويدعم شعريّتها"**(24).

وأخيراً ثمّة الكثير ليقال في مجال النقد، ومقاربة النصوص الإبداعية، وقد حاول هذا البحث – على تواضعه ـ مقاربة واقع النقد في مستوياته السالفة:

- دوافع النقد
- إشكاليّة الموضوعات الإبداعيّة نقديّاً.
- إشكالية إنتاج المعنى نقدياً.

بهدف الإشارة إلى واقع تقلقل الحركة النقدية وعدم استقرارها، إذ هي برغم اختلاف حيثياتها ودوافعها وتفاصيلها، ظلّت تعاني التخبّط نفسه، والخلاف نفسه، قديماً وحديثاً.

المصادر والمراجع

أ ـ المصادر: طاليس، أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

ب المراجع:

1- ألكييه، فردينان: فلسفة السريالية، تر. وجيه العمر، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1978م.
2- إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995م.
3- بنكـرار، سعيد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 2008م.
4- حمودة، د. عبد العزيز: علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1999م.

5- الدركاوي – هشام: التفكيكية، التأسيس والمراس تقديم ومراجعة د. الرحالي الرضواني، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011م.
6- ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر. د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م.
7- ستيس، ولترت: معنى الجمال، نظرية في الاستيطيقا، تر. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م.
8- عبيد، د. محمد صابر: تأويل متاهة الحكي، في تمظهرت الشكل السردي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007م.
9- عصفور، د. جابر: تلك الرائحة، دراسة عن رواية صنع الله إبراهيم، صحيفة آفاق الحياة، العددان (13961)، (13982)، 2001م.
10- لالو، شارل: الفن والأخلاق، تر. د. عادل العوا، الشركة العربية للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، دط، 1965م.
11- مجموعة مؤلفين: في نظرية التلقي، تر: د. غسان السيد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000م.
12- مجموعة مؤلفين: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2003م.
13- نادو، موريس: تاريخ السريالية، تر. نتيجة الحلاق، مراجعة: عيسى عصفور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1992م.
14- هاو، آلان: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 2005م.

الهوامش

❖كان النقد قديماً زمن أفلاطون وأرسطو شكلاً من التأمل الفلسفي.

1- ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ص519.

2- حمودة، د. عبد العزيز: علم الجمال والنقد الحديث، ص115.

3- مجموعة مؤلفين: في نظرية التلقي، ص69.

4- إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص37.

5- هاو، آلان: النظرية النقدية، مدرسة فرانكفورت، ص303.

6- إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص127.

7- مجموعة مؤلفين: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ص111.

8- إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص314.

9- عصفور، د. جابر: مقالة "تلك الرائحة"، دراسة في رواية صنع الله إبراهيم، آفاق الحياة، ص19.

10- إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص138.

11- لالو، شارل: الفن والأخلاق، ص59.

12- ستولنتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفيّة، ص536.

13- طاليس، أرسطو: فن الشعر، ص16.

14- سولنتز، جيروم: النقد الفني، ص246.

15- المرجع نفسه: ص538.

16- نادو، موريس: تاريخ السريالية، ص82.

17- ألكييه، فرديناند: فلسفة السريالية، ص82.

18- ستيس، ت. ولتر: معنى الجمال، ص98.

19- إيغلتون، تيري: نظرية الأدب، ص125.

20- المرجع نفسه: ص126.

21- الدركاوي، هشام: التفكيكيّة، التأسيس والمراس، ص44- 45.

22- بنكراد، سعيد: السوء الروائي وتجربة المعنى، ص46.

23- المرجع نفسه: ص8

24- عبيد، د. محمد صابر: تأويل متاهة الحكي، ص5.

□□

العلاقة بين النّقد، والإبداع ..
(قراءة في الموضوعية)

□ يوسف مصطفى*

عندما نقول: الإبداعي، الجديد، الحداثي، الوعي الجديد، الإضافي النّوعي، هذا كله، والكثير غيره مرتبط بعنوان أكبر يمكن تسميته/ العنوان الحضاري/ وبناؤه: الدّولتي، والمعرفي، والديمقراطي، ومسألة الحرية تحديداً، ومساحاتها، وقدرة التعبير، وتجاوز التابو، والمحرم، وكشف المستور، والجرأة، والتحديد، والمراجعة، والتصويب، والأكثر /الاستجابة/ بفعل الاستماع، والتأثير.

إذاً: لا نقد بلا حرية، ولا نقد بلا مسؤولية، ومشكلتنا في النقد، والإبداع، هي مشكلتنا في الفكر والثقافة: أي فكر نريد، أية ثقافة، أي مجتمع نريد، عندما نحدد مشروعنا السياسي فأحد أقواسه الهامّة /المشروع الثقافي/ وبدايته /النقدية والمراجعة/.

فهناك مشكلة بين الواقع والتّنظير، وبين الأزمة، والتفكير، وبين المعطيات، ومنهج التحليل، فكثير من التحليل لواقع سياسي أو اجتماعي أو ثقافي يسوده: العاطفي، والانطباعي المباشر، والذاتي، والنفعي، وغير ذلك.. وبذلك يغيب الحقيقي، والمعرفي، ويطغى السطحي، والبسيط، ولا نذهب بالعمق في مسألة النقد: إن الكثير من /النقود/ التي تقوم أو تقام هي: فردية، وغير متبنّاة، ولا تترجم عبر مؤسسات فاعلة، وغالبها يذهب من دون متابعة: كلام بكلام.

في /منهجية النقد/ افترض أنّ أيّ نقد يجب أن يملك /منهجه النقدي/، وبالتالي المعرفي، وتأسيسه بمعنى: كيف نقرأ القضايا أو المواضيع؟ كيف نلامس حدود /المنقود/ وداخله؟

فالعملية النقدية عملية /مثاقفة راقية/، لها هويتها، ومنهاجها، ولها فكرها، وأصولها، ولها

* باحث من سورية.

تأسيسها المعرفي، وهي عملية /كشفية/ بالمعنى الإبداعي.

من الأسباب الرئيسة: في عدم نشوء /عقل نقدي عربي/ وفي كل المجالات هو غياب /المشروع الثقافي/ كجزء من المشروع السياسي الديمقراطي، ودولة المواطنة، والعقد الاجتماعي، والحريات، ومساحات التعبير، وغيرها.

في استعراض بعض ما اعتور فكرنا النقدي يمكن القول: إنه لا توجد /كيانية نقدية/ بمعنى المؤسسة، تتبنى، وترعى، وتموّل، وتعقد الندوات، وتشجع، وتصل الجغرافيات المختلفة، ـ وتوصل فكرها مجتمعياً، والنقد بالبعد غايته مجتمعية للوصل للعقول، والأذهان، والبيئات لتصويب وعيها، وإنقاذها من الأحاديات، والغيبيات، والأصوليات، والتسليم، وفتح باب الفكر، والمحاكمة، والعقلانية، والتنوير الجديد.

في المناهج النقدية الغربية التي وصلتنا عبر بعض المثقفين العرب الذين درسوا في الغرب، أو عبر الترجمات، كي لا تتكرر.. يمكن الاستفادة منها، /كمناهج عمل/ ودليل، لكن لا يمكن تطبيقها نصاً، وتطابقاً على بيآتنا، ولقد سمعت مرة /أندريه ميكيل/، وهو مستشرق فرنسي يحلل نصاً للشاعر /الياس أبي شبكة/ وقد ذهب بالنص بعيداً لأنماط انزياحية، وتأويلات قد تكون جميلة، لكنّها بعيدة عن روح النص، وبيئته، وحميمية المكان فيه، ـ وما عناه /أبو شبكة/ جمالياً، وصورياً، ولغة، وبالتالي هذه قضايا لا تنطبق على واقعنا لا في إطار النصوص، ولا الإطار المجتمعي.

أنا أقبلُ في النقد ما كتبه الناقد الرّاحل (يوسف سامي اليوسف) وقد رحل منذ فترة قريبة، ولا أدري إنْ كان أُعيرَ الاهتمام المطلوب..

كما لم يُعَرْ قبله الناقد الحلبي الرّاحل (محمد عزام).

في كتابه (الغزل العذري) كتب /يوسف سامي اليوسف/ أشياء جميلة، ومعقولة.. في نقد المعلقات كتب أيضاً، وفي كتابه (القيمة، والمعيار)، وكتابه (الخيال والحرّية) كتب الجديد، والمُضيف، ربّما استفاد عبر اتقانه /الإنكليزية/ في المناهج الغربية في الدّراسة الأدبية ولكنه استطاع الكشف الأصيل في نصوصنا، وجديدها.

في مسألة العلاقة بين /النقد والإبداع/.. لن يقوم إبداع بدون نقد. الإبداع ينتمي للجديد، واللافت، والواصل، والمفيد في الذوق، والذهن، والوعي الجديد. فالمألوف، وإعادة إنتاجه لا يعطي إبداعاً، ويعيد الرّتابة، والاجترار، والإملال.

الإبداع هو المختلف، وهو في الفكر /التجاوز/ والكشف، والتعرية، وكسر المحرم، الإبداع وفي كلّ المجالات هو الجريء، وهو لا يخاف السياسي، ولا يؤخذ /بالأيديولوجي/ بمعنى الحصر، والتمذهب.

الإبداع مثاقف يأخذ من الآخر، ويعطيه، الإبداع يحمل سمته النقدية، وكان يسميه نقادُنا القدماء: الإدهاش، والإلفات. الإبداع له /هويته/ وله مناهجه، وله عقلانيته، وله خياله، وقدرة الشدّ، والوصول.

في تكاملية /النقدي والإبداعي/.. لا يظهر /الإبداع: إلا عبر النقدي أكان كتاباً، أم مقالاً، أم قصة، ورواية، أم مسرحاً وغناءً، وغير ذلك.

فالنقدي يفتح النص أياً كان لونه المعرفي. يفتحه للقراءة، والتذوق، ولإظهار الجميل، واللافت، والجديد، والتفصيلي، والدّلالي.. والوظيفة النقدية بحدّ ذاتها، وظيفة إبداعية.

كل إبداع يحتاج رعاية، ومناخاً، ومساحات، وتشجيعاً، وتحفيزاً معنوياً، ومادياً وإلا سيشعر المبدع بالغربة، والإحباط، والدّونية، والإقصاء.

الكثير من المبدعين لم يلقوا الاهتمام، هاجرت كثير من نخب الإبداع العربي، هرباً من الواقع العربي، وسلطاته المختلفة، واستطاعوا تقديم المفيد: إدوارد سعيد ـ هشام شرابي ـ محمد أركون، حليم بركات...إلخ.

الإبداعي أحد أركانه النقدي بالإضافة للمعرفي، والارتقائي، والتراكمي، والمعرفي، والموهبة الشخصية، وما تعنيه، وبالتالي الإحاطي، والثقافي وتنوعه كلها من أدوات الإبداع.

في المعيارية النقدية: جاذبية النص الأدبي أكان شعراً أم نثراً فنياً يتعلق ذلك بقضايا كثيرة، ومعايير عديدة منها /التذوق، والتمتع/ فالنقد الأدبي فكر، وذوق، والعناصر /المعيارية/ من أهمّ عناصر النقد الكاشفة عن: حرارة النص، ودفئه، وحيويته، وخصوبته، ونشاطه، وانتمائه للجديد، ولو نسبياً، واللافت إن حجم ما يُكتب، وما يُطبع اليوم في الأجناس الأدبية، وخاصة: الشعر، والقصة، والرواية.

أقول: القسم الغالب من هذه الغزارة (غير واعية بحقيقة أمرها) وهي في التقويم الحقيقي ليست أدباً ذا قيمة. (النص البكر لا ينتجه إلا عصرُ بكر)، أو طورٌ تاريخي لم يصل بعد لشيخوخة الروح، وما يعنيه ذلك من ضعف في الإحساس، وبساطة في التلقي، وقلة في التراكم المعرفي النقدي، وعصرنا اليوم عصر استهلاكي متهشم في قيمه الإبداعية الأصيلة في الفكر، والفلسفة، والأجناس الأدبية، والفنية بسبب النزعة العولمية، الاستهلاكية وتقنياتها: فلا يُعقل أن يكون غالب الجيل لا يقرأ، ويداعب الموبايل، والكومبيوتر، وبالكثير غير المفيد.. بل الضّار، والمضيّع للوقت، والكتاب وما يحويه هو الأصيل، والمؤسس معرفياً، وأعني الأصيل، والمفيد.

في معيارية النقد نحن بحاجةٍ /الكشف الجديد/ في النص الأدبي، وإظهار التميّز، والفرادة التي حملها النص في تشكيله الفني، وبعده الصوري، ومحموله الفكري، وبالتالي مقاربة الموضوعي، والحقيقي في النص لا /التذوقي الفردي الانطباعي فقط/.

النص الأصيل يحمل: وجدانيته، ونبله، وخياله، وقدرته على الوصول، والإغراق، للدّاخل الإنساني الجمالي، والارتقائي.

يرى الشاعر /أبو تمام/ وبعده كثيرون أنّ من أساسيات أي فنٍ أدبي هي: /الصورة/ كونها قادرة على (اختراق اللامفهوم) في اللغة، والوصول لمساحات لا تدركها اللغة، ومفرداتها، فالصورة هذه، وتجسدها العياني، وتشكيلها المشهدي هذا كله يحمل اقتراب الإنسان من الطبيعة، وقواها الظاهرة، والمخفية، والصورة التي أعنيها بالإضافة لعيانها، والمشاهد فيها، لا بأس أن تحمل بعض المخفي، والغامض فيها الذي يوسّع مجال التأويل، والقراءة، والعمق، والتخييل.

إنّ غياب /مرتكزات نظرية/ في الأدب، والفن.. ما يمكن تسميته (نظرية الأدب ـ نظرية الفن) في واقعنا العربي، وفي حال وجود بعض /القضايا النظرية/ فإنها في الغالب تفتقر إلى النضج وإلى /الكيانية النظرية النقدية/ بمعنى الشمول، والاتساع، والمحددات، والمنهج، وغير ذلك.. لذلك فغالب الدراسات النقدية تقوم على أنماط من التذوق الشخصي، والرّؤية الشخصية بعيداً عن /المعايير النقدية، وتحديداً معيار/قيمة النص.

في مسألة غياب القيمي، وميله المثالي، والروحي الأصيل، والوجداني، وطغيان الاستهلاكي والنّفعي والمصلحي، والمادي أولاً وأخيراً، وهذه سمة العصر حيث حصلت فجوة كبيرة بين المعايير القيمية، والإنسانية، وبين الواقع البشري، وأين ذهب، ويذهب في مدّه /العولمي/ مع كلّ هذا سيبقى الصادقون، والأخلاقيون، يتصدون لقوى الانفلات، ولصولة جبروت القوة، وطغيان المادي، وذلك عبر كلّ أشكال الحراك: /الفكري، والثقافي، والفني، والإبداعي، وبالتالي الإنساني.

إنّ تراجع الفلسفات القيمية، والمثالية أمام المادية وطغيانها أثّر في كل أشكال الإبداعات: الأدبية، والفنية، والأصيلة، وساهم في إنتاج الشكلي، والبسيط.

فعندما يخسر الإنسان قيمته (تخسر الأنشطة العليا قيمتها هي الأخرى) ويحصل فساد الذوق، والوجدان.

من معايير القيمة في النّص الإبداعي هو /انتشار النص/ وعالميته ووصوله... مثال: /أرض اليباب/ "لإليوت" كونها من بذور التأسيس للحداثة الشعرية و/الشيخ والبحر/ "لأرنست همنغواي"، كملحمة روائية عالمية لخّصت فلسفة الحياة، وأنها لا شيء حيث لم يبق من سمكة الصياد سوى عمودها الفقري، وقد أكلتها الأقراش في رحلة العودة، من الصيد، والتي استمرت ثمانين يوماً هي عمر الصياد ليرقد على فراش الموت على الشاطئ، وقرب العمود الفقري للسمكة.. وهناك رواية /المعطف/ "لغوغول" وما حملته من بعد إنساني؟..إلخ.

لا بدّ من الإشارة إلى أن البعض الأدبي، أو الفني الذي انتشر لا ينتمي للإبداعي، والعظيم.

فمثلاً: الإلياذة، والإنيادة، وقسم من المسرح اليوناني روّج له في العصر الحديث أكثر مما يستحق. ربما جلال القدم، والتاريخ، ورغبة الأضفاء على الماضي ساعد في ذلك أكثر من المضمون، وبعده الفكري، والإبداعي.

إنّ معيار التأثير في النفس الفردية، والجمعية هو أحد المعايير في قيمة العمل النقدي، والأدبي.. هذه المعيارية قديمة قال بها الناقد المعروف (القاضي الجرجاني) صاحب كتاب (الوساطة) وهو ناقد مهم في القرن الرابع والخامس الهجريين، وهناك ناقد كبير اسمه (عبد القاهر الجرجاني) وكتابه المعروف (أسرار البلاغة).. يقول القاضي الجرجاني: (تأملْ كيف تجد نفسك عند انتشاره، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته)، والكلام هو عن الشعر عندما نقرؤه، ويقول القاضي أيضاً (إنه يميز بقبول النفس، ونفورها، وينتقد بسكون القلب، ونبوه).. يقول أيضاً ما معناه: (إن الشعر لا يجذب المتلقي بالجدل، والحجاج، وإنما تتعاطف معه الروح بفضل ما فيه من الرّونق، والطلاوة، والحلاوة). هذا كله يعني أن عنصر الإمتاع الأدبي هو من العناصر الهامة في القيمة المعيارية للشعر، وسائر الفنون الأدبية، وبالتالي مقياس نقدها.

لقد تميز نقادنا القدماء: بذوق مرهف، وحسّاس، وجيّد التلقي، والقبول، ووجدانية ذلك، وروحيّته، كما امتازوا بالميل دائماً للأصيل، ومعاييره، وقيمه، كما عرفوا بقدرتهم على إقامة المعايرات، والمقارنات، والموازنات بين النصوص الأدبية، وأشكالها.

وبين الجنس الأدبي الواحد عند مبدعين لنفس النّوع الأدبي بمعنى /الموازنة/ بين النصوص، وما تظهره من إلفات، وتمايز.. على مبدأ (والضد يظهر حسنه الضّد).. وكان لدى هؤلاء المبدعين الأوائل قدرة الفرز، والتمييز بين

الغثّ والسمين، وبالتالي الوصول إلى أحكام تحمل معاييرها، وقيمها الناضجة.

وهكذا فمن مهام النص الإبداعي خلق (الشعور الأصيل في وجدان المتلقي).. وخاصة في الشعر، والقصيدة.. هذا الشعور لدى المتلقي يحمله كيان النص الشعري في مفرداته، وجمله، وصوره، وإيقاعه، وإلفاته، وإدهاشه، وهكذا ينتقل إلى المتلقي.

بهذا يكون الشعر من الشعور، ولكل نصّ أدبي إنتاج شعوري بعد قراءته، أو سماعه، فهو محرك للدّاخل الإنساني حال محله للصفة الإبداعية، وقدرة بلوغ القلب.. ومن البلوغ /البلاغة/ وما تعنيه.

إن انتماء الإبداع الأدبي، والفني، وفي الشعر تحديداً إلى النفس، وتأثيره فيها هذا يجعلنا نقول: (القصيدة العظيمة شديدة الشبه بالأسطورة).. كذلك انتماء جميع النصوص الإبداعية، وأجناسها الأخرى بمعنى /الامتلاء الروحي للنص، وذهابه عمقاً في النفس الإنسانية، ولا شكّ أن النص الشعري، أو الروائي، وبناءه المتخيل، وأنماط استحضار الخيال في النص ينتمي للرّمزي الأسطوري، وتأثيره في التلقي، والمخيال، والخيال، والرّمز، والأسطورة، والأحلام وكلّها يعيشها الإنسان، ويضعها لنفسه، وللآخر.

في المعيارية النقدية للنص هناك (المناخ أو قوة التأثير التي يحققها النص الأدبي)، وهذا مردّه لتلائم ثنائيتي /الشكل، والمضمون/ في مجمل نتاج النص، بمعنى /الكل الإبداعي/ للنص، وليس الجزئيات الجميلة فيه هنا، وهناك ما يمكن أن نسميه أيضاً التكامل الإبداعي في النص عبر كلّ مكونه الكياني، وهذا ما يعطي النص: ديمومته، وخلوده، وصموده، وصلابته الفنية.

ومن المعايير الفنية الأخرى في ا/الإبداع الأدبي/ بأجناسه المختلفة ما نسميه (التوتر أو الانخراط في التّوتر).. فالإبداع الذي يصف توترات الحياة الإنسانية، وينتج التوتر النفسي الجديد، واستنهاضه التذوقي، وقلقه المعرفي السؤالي عن الحياة، والوجود، والمصير، والمُشاهد، والمفارق، هذه كلها أنماط في التوتر الوجداني، والاستنهاضي، والذهني، والواعي، والمفكر، والسائل عن الوجود..

وهذه من وظائف /الإبداع/ أيضاً.. هذا التوتر يعيد رسم الأشياء، وقلبها.. فالإبداع قيم علائقية جديدة مرتكزها ما قدمه / النص الإبداعي/ من رؤية جديدة، في الحياة، ومفرداتها.

في التوتر يُنزع للجديد، ويُغادر المألوف، والرّتيب، ويُخلخل السائد، والقائم حتى اجتماعياً؛ ليولدَ الإنسانيّ، والارتقائي، والبنائي الاجتماعي بالمعنى التّغييري، وهذه وظيفة أدبية إبداعية أيضاً.

إن الكثير من التوتر الفكري، والأدبي، والفني وأنا أتحدث عن /التوتر الأصيل/ المولد، ولا أتحدث عن حالات عصابية مرضية قد تؤدي عكس المطلوب فالمقصود هو /التوتر الإيجابي الفاعل/.. فالكثير مما يضفي الحيوية، والإبداعية، والجمالية على قسم هام من شعر /المتنبي/ هو أنه كان منخرطاً في توتر حياتي، خلاق، ومغامر، ومسافر، ومهاجر.. وتوترات الحياة هي صنف شديد الالتصاق بالنفس، خصوصاً إذا كان باعثه /قلق معرفي/..

وهذا المعيار التوتري ينسحب على الإبداع /المعرفي/ الشعري، والفلسفي، مع الفرق بين توتر المتنبي، والمعري، فتوتر المتنبي /انتفاض، وتمرد وجيشان/ وتوتر المعري/ نمط سكوني

داخلي/، لكن يبقى توتر المعري خلاق هو الآخر ببعده الفلسفي، وفلسفته الحياتية.

الحديث عن النقد، والإبداع يطول لكن أختم بالقول: إنّ إنتاج الآداب، والفنون هو إنتاج للقيم، وبحث عن الارتقاء، وإعادة التوازن لعالم غلبت فيه المادة، والنفع، وغاب فيه الروحي، والأصيل وعودة الإبداع، وحضوره، ركن أساسي في إعادة التوازن.

كما أن حضور المسارات النقدية، والتي غابت عن حياتنا العربية هي شرط أساسي في الولادة الإبداعية الجديدة، وفي مجالاتها كافة.

□□

قـــــراءة في كتـــــاب "الحداثة والأخلاق"

□ مارتن هاليويل
□ ترجمة: محمد إبراهيم العبدالله

يركّز كتاب " الحداثة والأخلاق " على مجموعة من القضايا التي سبق أن تناولها نقاد الحداثة، لكن نادراً ما تم دراستها عن كثب: المقصود هنا انشغال الكتّاب الحداثيين بقضايا الأخلاق. لكن مع أن الكثير من كتّاب الحداثة الأمريكيين والأوربيين الأوائل قاموا بمحاولات صاخبة للانسلاخ عن القيم الأخلاقية البرجوازية والقيم الأخلاقية النفعية التي تميّزت بها الأخلاق الفيكتورية، إلا أن القضايا الأخلاقية ظلت تصطدم باهتماماتهم الجمالية. وتم سبر مجموعة من القضايا الأخلاقية العويصة واستكشافها بطرائق غالباً ما أغفلها النقاد سواء في شكل الأخلاق الذاتية للجماليين في نهاية القرن ومذهبهم " الفن للفن "، أو " بالفنان كبطل " في الروايات التي صدرت في مطلع القرن العشرين. إحدى المشكلات في التعامل مع المواجهة بين الحداثة والأخلاق تنبع من تصريحات الكتاب – ابتداء من الحداثيين الأوائل أمثال جوريس كارل إيسمانز ومارسيل بروست، وصولاً إلى فناني الدادائية والحداثية العليا أمثال جيمس جويس وجيرترود شتاين ـ

حيث اقتصر الحداثيون على مراعاة الجانب الفني وحده، وبهذا استطاعوا الهروب من القيود التي يفرضها عليهم جدول أعمال أخلاقي ثابت. غير أنّ تصريحات الكتّاب الحداثيين الجمالية لا يمكن الوثوق بها بالمطلق، وهذا ما تكشفه رسائل توماس مان التي نُشرت بعد وفاته حيث كشفت عن اهتمامات إيروسية مثلية تتكر لها في قصّةِ، أو تلك السلسلة من الأقنعة الشعرية الاستفزازيّة التي

اتخذها إيزرا باوند، فالمسؤولية الأساسية للحداثيين كانت حيال الأدب نفسه، لكن هذا يناقض اهتمامهم الدائم والأكثر شدة بالقيم الأخلاقية قياساً بأسلافهم من الأدباء الذين كانوا أكثر جدية.

يقع الكتاب في مائتين واثنتين وستين صفحة من القطع الكبير، صدر عام 2001 عن دار النشر البريطانية "بالجريف"، والمؤلف هو أستاذ

الأدب الانجليزي والأمريكي في جامعة لستر، وكنت قد تبادلت معه بعض الرسائل في أثناء ترجمة الكتاب مستفسراً عن بعض المصطلحات الإنجليزية الحديثة التي أوردها في الكتاب ولم أجد لها شرحاً على الشابكة، وقد أخبرني بأن عدداً لا بأس به من أصدقائه قدموا له العون والمساعدة في إنجاز هذا الكتاب، وأقروا بأنه إنجاز كبير ومرجع مهم لدارسي الأدب الأمريكي والأوروبي الحديث.

تمّ تقسيم الكتاب إلى ثمانية فصول عدا عن المقدمة. فالمقدمة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تتفق مع ثلاثة مستويات من الفكر تتعلق بهذه الدراسة: المستوى الأول، يقدم وجهة نظر تاريخية أدبية لانطلاق الحداثة من مناخ أخلاقية القرن التاسع عشر. والمستوى الثاني، يتناول الطريقة التي حاول بها الكتّاب الحداثيون ابتكار نماذج أخلاقية تخص أعمالهم الفنية. أما المستوى الثالث، فإنه يناقش الطرائق التي تمكن قارئ الأدب الحداثي من تطوير نوع من النقد الأخلاقي دون اللجوء إلى الأشكال البالية في التحليل الأخلاقي. الفصول الثمانية اللاحقة تنسج مستويات الفكر الثلاثة هذه بتناول أمثلة من الحداثة الأمريكية والأوروبية من المنظور التاريخي – بدءاً من تسعينيات القرن التاسع عشر حتى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين – بتقديمها سلسلة من التيارات الأدبية المتداخلة التي تعطي رؤية للمشاكل الأخلاقية الشائعة عبر الأطلسي. وإن تركّز النقاش أساساً على النثر القصصي، إلا أن الأمثلة التي اختارها الكاتب من الشعر والمسرح تشير إلى أن ممارسة المعايير الأخلاقية لا تنحصر في الروائيين الحداثيين وحدهم. وبدلاً من منح الامتياز لأي منهم في تراثه الوطني، أو القبول بنموذج التحالف الثقافي الانجلو-أمريكي (والمبادلات الثقافية المأمونة نسبياً بين هنري جيمس و ت. س. إليوت - و. ه أودين) لمواجهة المزيد من الحداثة الأوروبية التجريبية، تم اختيار الأمثلة في هذا الكتاب لتنوعها الثقافي وتركيزها على مثل هذه الموضوعات كالفجور وانعدام الأخلاق، والآخرية (otherness) و قضية الشر.

وتم ترتيب الفصول بشكل ثنائي لزيادة الروابط بين مختلف الكتّاب وأنماط الكتابة المتصارعة. الفصل الأول في كل مجموعة يبحث في حركات أدبية كبيرة - الانحطاط، والطبيعية، والطليعة، وكتابة الاغتراب وقص التشرد الحداثي.

لما كان الفصل الثاني يركّز عن قرب على نصين انموذجيين. تبقى إحدى الصفات الأساسية في الحداثة فضاءها العالمي والنخبة الواسعة من الكتّاب الذين نناقشهم في الفصول القادمة يؤكدون جميعاً على المشاكل، إضافة إلى إمكانيات، تخطي الحدود الثقافية للتعامل مع مزيد من قضايا الأخلاق الأكثر شمولية من تلك التي تأطرت بشروطها المحلية.

ولو أن الدافع الفكري المنسجم يمكن أن ندركه في الفصول الثمانية، إلا أننا لا يمكن أن نعدّه تراثاً موحداً يصوغه الكتّاب بمجموعة واحدة من المبادئ الأساسية، ولا هو تراث منفتح مباشر يندفع نحوه الكتّاب اللاحقون لفهم أفضل للمسائل الأخلاقية أكثر مما فهمها أسلافهم. والخطر الرئيس في الإشارة إلى التراث الغائي والثابت هو أن الناقد يتوقف مستفهماً عن طبيعته التكوينية وقلما يقبله كما قُدّم له. فكما يتضمن كتاب بيتر نيقولا من عنوانه "الحداثات" (1995)، فإن التراث الحداثي يدرك بدقة أكثر بتنوعه وتعدده. فخطوط التأثير والمجموعات الثقافية المنسجمة يمكن التعرف عليها بدقة، إلا أنه لا يوجد أي تيار فكري واسع يمكن تتبعه من خلال الحداثية ويمكن من خلاله ترتيب الكتّاب ترتيباً جميلاً، ما لم يكن هذا التيار كما يصفه نيقولا بأنه تبدل عام من الفن " التمثيلي إلى الفن "التحويلي". ومن الضروري البحث عن نقاط الاختلاف، والتحولات والصراعات في التراث الأدبي، بقدر ما نبحث عن أوجه الالتقاء بين أنظمة العقيدة بمكوناتها المختلفة. وبالتالي، فقد تم ترتيب هذا الكتاب بطريقة تبين اتجاهات تقاسمها كتّاب ذوي خلفيات ثقافية وقومية مختلفة (دون تجاهل الضغوط الثقافية الخاصة التي تصطبغ بها أعمالهم الفردية)، كما يركّز أيضاً على نقاط الاحتدام

والتوتر فيما بينهم. وتسهيلاً لهذا النقاش، فقد تم نشر مجموعة من الأفكار في هذه الفصول استقيت من النظرية الأخلاقية والاجتماعية ،والتاريخية الجديدة، وما بعد البنيوية ،والتحليل النفسي، والحركة النسوية الفرنسية ونظرية ما بعد الكولونيالية ، تؤكد جميعها على العلاقة المرنة بين القص والنظرية بدلاً من الإبداعية العجماء بنماذجها المجردة.

الفصل الأول يناقش ظاهرتين من الانحطاط توأمين في الثقافة الأوروبية لأواخر القرن التاسع عشر ، والطبيعية في الثقافة الأمريكية لمنعطف القرن (تأثرت نفسها بالحركة الأوروبية) المناخ الذي انبرى فيه طبقة من الكتّاب لنسف المعتقدات المبجّلة للقرن التاسع عشر المرتبطة بالتقدم الاجتماعي والقيمة البيداغوجية للأدب. الجزء الأول من هذا الفصل يركز على كتيب جوريس كارل إيسمانز الانحطاطي " ضد الطبيعة " (1884)، ويتناول أيضاً " صورة دوريان غراي " لأوسكار وايلد (1890) ومقالة مارسيل بروست "عن القراءة" (1905) لتشخيص الموقف الانحطاطي من الأخلاق الفيكتورية. فصفة " الانحراف "، المشتقة من قراءة تشارلز بودلير عن إدغار آلان بو ، زودت كتّاب الانحطاط بأداة تجريبية ومفاهيمية تثير إشكالية الحدود الأخلاقية. وينتقل النصف الثاني من الفصل لمناقشة الاستجابات الطبيعية لفرانك نوريس وإيدث هوارتن بما اعتبراه من نقص أخلاقي في الثقافة الأمريكية. وطالما فُهم الانحطاط والطبيعية على أنهما متناقضات ثقافية بطرق عديدة، فإن دراسة مقارنة للحركتين كونهما انعطافاً للفكر الرومانسي واعتداءات على الأخلاق الفيكتورية يعد أمراً حيوياً لفهم جدول الأعمال المتبدل لأدب مطلع القرن العشرين. هذه الأفكار تم التوسع بها في **الفصل الثاني** بمناقشة قصتين انحطاطيتين أوروبيتين: " الفاسد " لأندريه جيد (1902) و" الموت في البندقية " لتوماس مان (1912). واستعارات المرض تمكّن كل من (جيد) و(مان) من استكشاف سقوط شخصياتهما الرئيسة وهم يصارعون القوى الغريبة ، في حين تتفق خبراتهم الانحطاطية مع دراسة جوليا كريستيفا عن الإذلال في " قوى الرعب " (1982). إن غياب اشينباخ لدى مان جسدياً وروحياً عند إصابته بعدوى الكوليرا في رحلة قام بها إلى البندقية يتناقض بشدة مع الشخصية الرئيسة المسلولة لميشل في حكاية جيد. فالشخصيتان تتنقلان بنفسيهما وبشكل مبدع في وجه المرض، لكنهما متخمتان بالمخاوف التي تضغط على رؤيتهما الأولية لعالم أخلاقي آمن لتتركهما في حالة من الإذلال.

الفصل الثالث والرابع يتناول المراكز الرمزية للحداثة في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى وفترة ما بين الحربين. فالفصل الثالث يقدّم مشهداً للأدب الحداثي المتطرف: ممارسة الطليعية من قبل الفنانين الداداثيين في أوروبا الوسطى وانمساخ السوريالية الفرنسية عن الداداثية بعد الحرب. فإذا كانت الكتابة الانحطاطية قد هزّت بالمستويات الأخلاقية للقرن التاسع عشر ، فالطليعة الأوروبية ينظر إليها غالباً على أنها تجسيد للتجاهل العدمي لكل أشكال الأخلاق. غير أن كلاً من الداداثيين والسورياليين الباريسيين تحت قيادة أندريه بريتون المناضلة ، حاولوا إعادة خلق مسار أخلاقي ليقدموا شكلاً لتجاربهم الفنية بأشكالها المتعددة. الفصل الرابع يواصل تناول الدور المعقد لصورة الأبله في العمل الحداثي الرئيس لجوزيف كونراد ووليم فوكنر كتقنية رمزية لزعزعة أطر المرجعية الاجتماعية والأدبية المقبولة. فصورة الأبله في رواية الخديعة السياسية لكونراد" العميل السرّي " (1907)، تجسد مُثل البراءة الرومانسية والأخلاق الطبيعية التي طُمِسَت في لندن الحديثة، بينما تعتبر البلاهة في رواية " الصوت والغضب " (1929) لفوكنر علامة الجدب الأخلاقي والفراغ الروحي لفترة ما بعد الحرب الأهلية في الجنوب الأمريكي.

الفصلان الخامس والسادس يناقشان التيارات الأدبية المتداخلة عبر الأطلسي بشكل أكثر مباشرة، لمحاولة إثبات أن تجربة العبور الثقافي والمنفى قدمت للكتّاب الحداثيين الفرصة لربط القضايا الأخلاقية بمسائل الهوية الثقافية

والجنسية. الفصل الخامس يركّز على أربعة من كتّاب الاغتراب الأمريكي ـ إيرنست همنغواي، وجيرترود شتاين، وهنري ميلر وأنابيز نِن ـ الذين اختاروا باريس لتكون حافزاً لهم لاستكشاف هويات الجنس البديلة لهؤلاء الذين دُمغوا بالقيم الأمريكية التقدمية. هذا الفصل يشير إلى أن المنفى، والتجريبية الأدبية وجماليات المتعة هي مكونات حيوية لتناول مسائل الاختلاف في الجنس وإمكانية التبادل المفتوح بين الجنسين، كما يرسم متوازيات بين نظرية الحركة النسوية الفرنسية "الأخلاق الملائكية" لـ لوسي إريجاري، والتطور الحداثي للجمال البدائي لهدم الجنس الصرف والانقسامات الأخلاقية في ذلك الوقت. الفصل السادس يطوّر هذا النقاش عن الأخلاق والمدنية بمقارنة أعمال الكاتب التشيكي فرانز كافكا وأعمال الشاعر والكاتب المسرحي الأسباني فيدريكو كاريسيا لوركا، اللذين قدمت رؤيتهما التخيلية لأمريكا، وتحديداً التجربة البصرية لمدينة نيويورك مشهداً تعرفوا من خلاله على ثقافة الآخر وأخلاقه. ففي الوقت الذي يصف فيه لوركا في مجموعته "شاعر في نيويورك" (1940) تجاذب الشاعر للمدينة المثيرة والمفسدة للأخلاق على السواء، يتخيل كافكا مدينة نيويورك في روايته "أمريكا" (1927) من موقع الأفضلية الأوروبية. وبرغم هذه الاختلافات، فإن التركيز على المشاهدة والتخيل عند لوركا وكافكا ساعدهما على التواصل مع قضايا الآخر، بالإضافة إلى القضايا التي فرضها تخطيهما الحدود الثقافية.

الفصلان الأخيران يتناولان كتّاباً توسعوا في معايير الحداثية في ثلاثينيات القرن العشرين بتركيزهم على موضوعات الخدعة والتحول وإثارة الأسئلة حول شرعية بعض الأشكال المحددة للفعل الاجتماعي. الفصل السابع يناقش قصّ التشرد الحداثي الذي صُوّر فيه المشرد على أنه غالباً ما تنقصه الصفة أو الطبيعة الأخلاقية. إعادة طرح قص التشرد التراثي مكّن الكتّاب على اختلافهم أمثال هيرمان هيسه وروبيرت موزيل (في أوروبا) وزورا نيل هارستون وهنري روث (في أمريكا) من استكشاف الامكانيات الجمالية والآثار الأخلاقية "للمغامرة" دون اللجوء إلى صيغ الوصف الواقعية أو أشكال السرد للقرن التاسع عشر. الفصل الثامن يتعامل مع الطرائق التي يناقش فيها كل من كلوس مان وتوماس مان المناخ السياسي المضطرب لألمانيا في قصتيهما الرائعتين، "ميفستو" (1936) و"ماريو والساحر" (1929) ولكي يتعامل الكاتبان مع ظهور الدكتاتوريات فقد رسما من لغة الأداء المسرحي والتقنع (بما يوازي مسرح بروتولد بريشت و ولتر بنيامين) طريقة للفرع على البعد التحويلي للأسطورة.

الخلاصة تطوّر ما اهتمت به الفصول الثمانية بمناقشة كتّاب ومنظرين معاصرين تعاملوا مع القضايا الأخلاقية التي انبثقت جرّاء التحولات المناخية التاريخية، ابتداء من آثار الحرب المدمّرة لأوروبا، والمناخ التآمري لأمريكا الحرب الباردة، وصولاً إلى العولمة المتسارعة في نهاية القرن العشرين. أما بالنسبة للكاتبة الألمانية الشرقية سابقاً كريستا فولف والروائي الأمريكي بول أوستر فما تزال كدمات الحداثة عندهما باقية وسيرورة الإصلاح الاجتماعي تظل شاقّة. لكن بالتعاون مع المنظّرين والمعلّقين الاجتماعيين أمثال ميشيل فوكو، ويورجين هابرماس، وزغمانت بومان، ونعّومي كلين فهم جميعاً يعبّرون عن اهتمامهم الأخلاقي المتواصل، والإلزامي تقريباً لما يرونه من عالم بإمكانيات متناقصة.

في **الخلاصة** نرى بأن ضرباً من ضروب كتابة ما بعد الحرب، عرفت غالباً بكتابة ما بعد الحداثة طورت في الواقع تجربة الحداثيين الأوائل لإيجاد ممررات أخلاقية وهم يضاعفون جهدهم لتحرير الخوف من الحداثة.

الإيقاع في قصيدة النثر
شعر الماغوط أنموذجاً

□ د. رمضان حينوني

ملخص:

[تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ظاهرة الإيقاع في قصيدة النثر، وبيان طبيعة البنية المشكلة له، والفارق بينه وبين الوزن الذي ميز القصيدة العربية في مسارها الطويل. كما تتخذ هذه الدراسة من أحد رواد قصيدة النثر أنموذجاً، هو الشاعر السوري محمد الماغوط، محاولة تحديد أنواع وخصائص الإيقاع في قصائده التي توصف بأنها أكثر القصائد بعداً عن موسيقى الشعر كما ألفتها أذن السامع العربي.]

مقدمة:

ينطلق كثير من الدارسين في رفضهم قصيدة النثر من خوفهم على أصالة القصيدة العربية من هجمة الروح الأوروبية التي أتت على كثير من جوانب حياة الإنسان العربي المعاصر. كما نجد الوزن العروضي في دائرة الضوء، سواء أتعلق الأمر بالمدافعين عن الشعر الجديد أم بأولئك الذين يرفضونه، ويحاولون جهدهم إخراجه من دائرة الشعر. غير أن المفارقة تكمن في رفض بعض الذين يؤمنون بالتجديد قصيدة النثر، من أمثال نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، الذي انتقدت فيه الماغوط وأمثاله من الذين يكتبون ـ في نظرها ـ نثراً يسمونه شعراً.

والغريب أن مثل هذه الأحكام سبق أن سلطت على قصيدة التفعيلة ذاتها التي دعت إليها نازك الملائكة والبياتي والسياب وغيرهم من الذين رأوا أنها نوع من الشعر الذي يحاول الانعتاق من القيود الصارمة للوزن والقافية، ونذكر في هذا السياق ما جرى بين أحمد حجازي والعقاد حين اعترض الثاني على مشاركة الشعراء الشباب الذين ينظمون على التفعيلة في التظاهرات الأدبية الكبيرة، ما دفع حجازي إلى

* باحث من الجزائر.

هجائه بقصيدة موزونة على البسيط، وكأنما يبرهن له أن ترك الوزن لا يعني عدم القدرة عليه.

على أن انتقاد القصيدة الجديدة لم يأتِ من خصومها فقط، بل من بعض روادها أيضاً من أمثال جبرا إبراهيم جبرا، ومحمود درويش، وأدونيس، حين نبهوا إلى أن تقييم العمل الأدبي على اختلاف أنواعه من المهم أن ينطلق من نصوص ناضجة لا من نصوص تقلد الأشكال أو تبتدعها من دون رؤية إبداعية حقيقية؛ لهذا وجدنا هؤلاء الرواد ينكرون على المتطفلين الذين يكتبون كلاماً يسمونه شعراً، تشويههم لقصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر.

وننطلق في هذه الدراسة من فكرة أن قصيدة النثر، بوصفها واحدة من النماذج الشعرية الجديدة، لا تخلو من العناصر الشعرية، ومنها الإيقاع الذي تتلون أشكاله وتتعدد مصادره، من غير أن يكون مشابها لإيقاع القصيدة الخليلية، مشددين على أن الأولى تحتاج إلى قراءة خاصة تحسن الغوص في بناها المختلفة، وتتمكن من الوقوف على تلك العناصر الشعرية المتوارية خلف البساطة في الشكل والتعبير.

1 ــ مفهوم الإيقاع عند نقاد قصيدة النثر.

أثير جدل واسع حول مسألة الإيقاع في قصيدة النثر العربية، خصوصاً بعد أن سيطر النموذج الموزون لقرون طويلة، وفرض مقياساً للتجنيس، وهو الجدل الذي كان مصدره ما كتبته سوزان برنار في كتابها الشهير عن (قصيدة النثر)، والذي وصلت فيه إلى أن" **مفهوم الإيقاع واضح جدا حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة.**"(1) هذه الصعوبة في تحديد الإيقاع هي جزء من الصعوبة التي نجدها في تحديد ملامح قصيدة النثر ذاتها كما تؤكد برنار في مقدمة كتابها بالقول:" **إن قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تعدد أشكالها، كما تفسر الصعوبة التي يواجهها المرء في تحديد هويتها ومعالمها**."(2)

وقد اختلفت الآراء حول مسألة الإيقاع ومكوناته وصفاته، والفرق بين إيقاع القصيدة الكلاسيكية والقصيدة الجديدة المعاصرة. ولكن الإجماع يكاد يحدث حول اتساع مجال الإيقاع مقارنة بالوزن، ومن هنا كان السعي إلى بناء موسيقي بأشكال جديدة ومتجددة تحدياً مستمراً عند الشعراء الذين سعوا إلى التجديد ونظّروا له، ثم طلبوا من القارئ أن يتخلى عن نظرته الثابتة إلى علاقة الشعر بنمط واحد من الموسيقى هو الوزن والقافية، وأكدوا أن البنية الشعرية "**هي بنية شكلية تحاول أن تخلق موسيقاها، أي إيقاعها، بل إن مفهوم الموسيقا الشعرية أوسع بكثير من أن نقزمه بإيقاع أو تنغيم. الإيقاع تكرار دوري لعناصر متناوبة في النص تفصل بينها وقفات زمنية محددة، وليس من الضروري أن تكون هذه الوحدات عروضية تتشكل من بنية صوتية بحتة، لأنه مرتبط بمستويات النص المختلفة، فهو إيقاع نص، نجده في أي مستوى من مستويات البنية النصية**"(3)

ويذهب بعض النقاد إلى التأكيد على عدم وجود صلة حقيقية بين الإيقاع الذي تتبناه قصيدة النثر، وبين الإيقاع الشعري كما يتجسد في الوعي الشعري العربي، هذا ما يراه كمال أبو ديب في قوله: "**الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الإيقاع المعروف على مستوى تصوري، أي مستوى التحديد الواعي للشعرية عند العرب.**"(4)

ويورد أدونيس أمثلة لذلك بقوله: " **إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة. هذه كلها موسيقى وهي مستقلة عن الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد دونه** "(5)، وهو الأمر الذي يراه رضوان القضماني أيضا في قوله: " **التناوب بين البوح والانفعال، أو بين السرد والوصف، بين توتر متن النص وارتخائه، بين الصورة الحسية والصورة الذهنية، بين بنية تركيبية اسمية وأخرى فعلية، إنها عناصر تخلق إيقاع قصيدة النثر الذي يتميز بإمكانية تحديده من خلال سمات محددة تقوم على التقابل والتناوب، أما تلك التي لا تكتسب تلك السمات فستبقى النثر نصاً نثرياً لا قصيدة شعرية.** "(6)

2 ـ الماغوط وقصيدة النثر:

عندما حدد الماغوط الفرق بينه وبين أدونيس ثقافة وشعرا، كان يبدو وكأنه يبرئ نفسه ـ من حيث يدري أو لا يدري ـ من الانسياق نحو التبعية الشعرية للأدب الغربي، من جهة، ومن عدم الرغبة ـ أو القدرة ـ على شعر الرؤيا الذي انتهجته جماعة (شعر)، فاختار لنفسه ما اصطلح على تسميته بشعر الشفوية التي تقوم على" **إعداد الكلمات العادية التي تلقي طاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها من الإخبار والوصف والتقرير** "(7)

ولقد حاول أن يُثبت أن سليقته الشعرية هي وحدها التي قادته إلى إنتاج هذه النصوص التي تضاربت الآراء حول جنسها وهويتها وغاياتها، بل يذهب بعيدا في الصراحة فيقر أنه كان يكتب ما يعتقد أنه مذكرات في الفترة العصيبة التي مر بها في السجن، قبل أن يعمدها أدونيس ويدخلها مجال الشعر، وبعد فترة من ذلك يكتشف أيضا أنه كاتب مسرحي حين تفعل معه سنية صالح زوجته الشيء نفسه في تحديد جنس مسرحيته (العصفور الأحدب)(8).

إن الحادثتين السابق ذكرهما تؤكدان أن هم الماغوط لم يكن في اتباع نمط معين في الكتابة، بل كان منقادا إليها بعفوية واضحة، مقدما ما يريد أن يعبر عنه عن خصائص القالب الذي يحتويه، وهو ما جعله واحدا من الشعراء الذين استطاعوا أن يتميزوا بنهج تعبيري متفرد بغض النظر عن الآراء التي تضاربت حول ذلك النهج.

وعلاقة الماغوط بقصيدة النثر تتوضح من خلال أمرين: الأول هو رؤيته الشخصية لهذا النمط الشعري الغريب على الذائقة العربية في منتصف القرن العشرين، والثاني في آراء النقاد الذين تناولوا قصيدة النثر كما أذاعها الماغوط وأوجد لها مكانا مقبولا في ساحة الشعر العربي. ولعل اجتماعه مع جماعة (شعر) هو الذي دفعه إلى تبني مواقف معينة من الشعر وإن لم يكن بالعمق الذي نجده عند غالبية شعراء الحداثة، وهي مواقف في مجملها منشورة في حواراته العديدة.

ولا يرى الماغوط للشعر العربي قدسية تعصمه من التغيرات والتعديلات التي تحافظ على جوهره من دون أن تمنعه من ميزة التنوع والاختلاف والانطلاق والحرية، وعليه، فلا بد للشاعر من عمل أشبه " **بعملية بتر لكل الأطراف والزوائد المعيقة لاندفاع التجربة كي تتخذ إطارها الواضح والمختلف** "(9) وهي عملية دعا إليها كثير من الشعراء مثل نازك الملائكة في ما أسمته بالشعر الحر، وإن كان بينهم شيء من الاختلاف في النظرة إلى حدود التغيير والتحرر، ولكن الهدف كان واحدا ممثلا في البحث عن

سبيل يجعل الشعر ترجمة حقيقية للتجربة الإنسانية بعيدا عن القوالب والحواجز .

وإعاقة التجربة في نظر الماغوط تتعلق بالجانب الموسيقي في القصيدة بالدرجة الأولى، ولقد اختار- إراديا أم لا - الخوض في قصيدة النثر التي تعد أبعد الأشكال الشعرية عن الوزن والقافية وهما الأساس الموسيقي للقصيدة العربية الأصيلة، منطلقا من اعتقاده أن" الشعر [مثل] نوع من الحيوان البري، الوزن والقافية والتفعيلة تدجنه"، وقد رفض تدجين الشعر، كما يقول، مفترضا أن" **قصيدة النثر هي أول بادرة حنان وتواضع في مضمار الشعر العربي الذي كان قائما على القسوة والغطرسة اللفظية.**

ويرى أيضا أن هذه القصيدة مرنة وتستوعب التجارب المعاصرة بكل غزارتها وتعقيداتها، كما أنها تضع الشاعر وجها لوجه أمام التجربة، وتضطره إلى مواجهة الأشياء دون لف وراء البحور، أو دوران على القوافي."(10) فهو يربط بين سطوة الوزن العروضي وقسوة الواقع الذي ظل يشكو منه منذ رمته الأقدار في سجن المزة، ولا يعني ذلك أن آراءه عاطفية صرفة، بقدر ما يعني أنه ينطلق من تجربة تفرض عليه النظر إلى الشعر بوصفه ميدانا يغترف من الحياة اليومية الواقعية، وليس ظاهرة ميتافيزيقية غامضة تسبح في مجهول النظريات والاعتقادات وغيرها.

وإذا كان الماغوط لا يعيب على الشعر الكلاسيكي ارتباطه بالوزن والقافية إن كان أصيلا ونابعا من تجربة صادقة، كمثال المتنبي، فإنه بالمقابل يرفض أن يكون هذا النموذج مصونا وملزما في كل أحواله وفي كل العصور وأمام جميع التجارب، لذا كان فتح المجال أمام قصيدة النثر أو فرضها بوجه من الأوجه على الساحة الشعرية أمرا لا بد منه، فمن حقها - في نظره - أن " **تسعى في تجاربها الأصيلة كي تصل إلى الصدارة دون زكاة من رأسماليي الأوزان والقوافي، باعتبارها رؤية جديدة للعالم وسط زحام الاعتبارات الشاحبة وتقاليد الطرب ورقص الكلمات**."(11)

ويأتي رفض الشاعر لكون الوزن والقافية عمادا للشعر إلى رفضه العام لسلطة القوانين التي رأى فيها دائما أنها فوقية وتسير عكس إرادة الإنسان الضعيف خاصة، وبما أن القانون ليس دائما صحيحا أو إيجابيا، فإن الخروج عليه يعد في أحد أشكاله تخلصا من السلطة التي أصدرته. وبالتالي فإن تمرد الشاعر على النظام الموسيقي للقصيدة ليس نابعا من حاجة شعرية إبداعية صرفة دائما، بل أيضا من التراكمات السلبية التي أحدثتها الأوضاع السياسية والاجتماعية في عالم الشعراء، خاصة أن علاقة المثقف بالسلطة ظلّت على مر الأزمنة مشوبة بكثير من الخلاف، بل والصدام أيضا.

3 ــ الإيقاع في قصيدة الماغوط:

ويلتقي الماغوط مع جماعة شعر، وأدونيس تحديداً، في النظر إلى موسيقى الشعر وإيقاعاته، وإن كان الأول لم يعبر عن ذلك بتوسع أو منهج نقدي كما فعل الآخرون، وهي النظرة التي تركز على ضرورة التقليل من سطوة الإيقاع الصاخب للأوزان والقوافي، والخروج إلى إيقاعات خفية تصنعها اللغة والحالات النفسية المتقلبة التي يكون عليها الشاعر أثناء إنتاج النص. لهذا يوصف شعر الماغوط بأنه "**طرب، لكنه طرب داخلي لا خارجي، يضع الرؤيا مقابل النظم، ولا يقبل أن تموت الرؤيا لتحيا القافية، وأن تموت التجربة ليستقيم الوزن، بل إنه شعر لا يعبأ بكل هذه التقابلات لأن تقابله الأول الا يموت الداخل ليهرج الخارج**."(12) إن الماغوط بذلك يبدو موليا اهتمامه للجوهر أكثر من الأشكال ليس في

الشعر وحده، بل في الأمور والقضايا التي عالجتها نصوصه الشعرية والنثرية، لهذا وجدناه في قوله السابق يرفض الانسياق وراء كلام يعتمد تقاليد الطرب ورقص الكلمات، دون أن يصاحب ذلك إثارة ما يهم الإنسان في وجوده، وما يحيط به من المخاطر الناجمة عن المنظومة التي يخضع لها راضيا أو كارها.

وبما أن الماغوط لم يجرب الأوزان والقوافي في أي من القصائد التي كتبها، فإن ذلك يضعنا أمام افتراض عدم قدرته على مثل ذاك البناء الموسيقي الصعب والمقيد في آن، لكننا نفترض أيضا أنه كان ينطلق من إحساس عميق بأن موسيقى الشعر أكبر وأكثر تنوعا وتشعبا من أن نحصرها في الوزن والقافية، أو ربما ذهب مع أدونيس في أن **"موسيقى الشعر لا تخضع للإيقاعات القديمة بل تستجيب لإيقاع التجربة والحياة الجديدة. فهي موسيقى ترتبط باللغة وسحرها وغناها وإيقاعها لا بالعروض."**(13)

إن شعر محمد الماغوط قد يكون أحد الأمثلة الحية للموسيقى الشعرية البعيدة كثيرا عن النمط التقليدي المعروف، لكن إيقاع الموسيقى عنده بارز بشكل لافت بما يوفره من أساليب التقابل والتضاد والتكرار وغيرها، حتى ليدرك القارئ له أنه يبتعد عن النثر الخالص ابتعادا واضحا، وأنه ربما كان النموذج البارز لقصيدة النثر كما تصورتها جماعة " شعر" على الأقل، ما حدا بأمثال علي العلاق إلى الحكم بأن الماغوط **" كان أكثر شعراء قصيدة النثر جاذبية وصفاء ونبرة عميقة ومناخاً شعرياً مترابطاً."**(14)

ومهما يكن من أمر، فإن الماغوط في مسار شعره يبدو بعيدا عن الجدل والصراع على المفاهيم والمصطلحات والنظريات، فهو لا يسمع إلا إيقاعه هو، ولا يرى إلا صورته المفضلة المنتزعة من حياة الناس، وهكذا صم أذنيه عما يدور في شأن قصيدة النثر، وآمن بشيء واحد – على ما يبدو ـ وهو أنه يعبر عن حياة الإنسان العربي من داخله بصدق، لذا ظل يواصل نمط كتابته الذي يطمئن إليه، كما يواصل ترسيخ مبدإ شعري يقوم على الحرية في الاختيار، سواء تعلق الأمر بالمفردات أم باللغة أو بالصورة أو بالموسيقى التي يؤكد الماغوط أن نصوصه لا تخلو منها.

إن المتمعن في أشعار الماغوط – وسط الزوابع التي أثارتها مسألة الوزن والإيقاع وتجنيس النصوص _ يمكن أن يدرك أنه قد ركز على بعض أنواع الإيقاع، ليس من منطلق التعلم والتنظير، وإنما من منطلق العفوية التي ميزت تجربته، ويمكن أيضا أن يدرك أنه لا يعمد إلى عنصر محدد منها، ولا يتكلفه بل ربما لا يقصده أصلا مادام من النوع الذي يريد أن تنجز الأمور بسرعة لينتهي منها.

4 ـ أنواع الإيقاع في شعر الماغوط:

سنحاول فيما يأتي من أسطر أن نتوقف عند ثلاثة أنماط من الإيقاع، يمكن القول إنها أنقذت كتاباته من التصنيف النثري البحت، وفرضت على القارئ أن يقر، ولو في قرارة نفسه، أنه أمام ظاهرة شعرية جديدة، تختلف جوهريا عما ألفه من شعر، ولكنها لا تبتعد عنه ابتعادا كليا، وهي إيقاع التقابل وإيقاع العد وإيقاع التكرار.

أ ـ إيقاع التقابل

قد لا تكفي القراءة الواحدة لإدراك السمة الإيقاعية في قصيدة النثر عند الماغوط، وعليه فإن القراءة المتخصصة، واستعداد القارئ للإحساس بأنواع أخرى من الإيقاعات الجديدة المختلفة قد يوصلان إلى تلمس هذا العنصر الهام في قصيدته. وبما أن حياة الماغوط فيها قلق وتقلب

وخوف وتمرد، فإن إيقاع التقابل واحد من خياراته الموسيقية. ففي غمرة بشاعة الواقع واختلال موازين الحياة ونظامها، يأتي التقابل ليضعنا أمام الحقائق العارية التي نعرفها أو نجهلها، لكننا في الحالين معا نشعر أننا أمام رسم جديد لمشهد الحياة التي يعيشها الإنسان العربي من دون أن يكون اختارها بإرادته، أو كان له رأي في حيثياتها، بل فرضت عليه مثل القدر، فكان له نصيب كثير من شرها، وقلما يطمع بالنزر القليل من خيرها.

وإيقاع التقابل هو نوع من إيقاع الجملة، تتقابل فيه الجمل بأشكال مختلفة، بعضها للتضاد، ، وبعضها الآخر للتكرار أو للتعداد أو للمقارنة، وقلما يشمل القصيدة كاملة، بل يوجد غالبا في أحياز معينة، وخاصة في افتتاحيات النصوص، ففي قصيدة (الحصار) مثلا يقول:

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية(15)
ومثل ذلك في قصيدة(الليل):
هناك نحل وهناك أزهار
ومع ذلك فالعلقم يملأ فمي
هناك طُرف وأعراس ومهرجون
ومع ذلك فالنحيب يملأ قلبي(16)

نلاحظ أن إيقاع التقابل تم بين جملتين حملتا نظاما لفظيا شبه متساو، فالسطران الأولان يقابلهما السطران المتبقيان من دون أن يكون بينهما تضاد أو تطابق صوتي، فالتقابل هنا يكتفي بالجمع بين طرفين يتساويان في عدد الكلمات، ويتشابهان في الكلمة أو الكلمات الأساسية مثل(دموعي/ من كثرة ـ من طول/ ما نظرت ــ ما حلمت)، في المقطع الأول. إن هذه الكلمات لا تشكل في مواقعها إيقاعا وزنيا مضبوطا، ولكنه إيقاع نسبي يدركه القارئ من خلال تموقع الكلمات ونظام تواجدها في المقطع.

وفي قصيدته (بدوي يبحث عن بدوية) نقرأ هذا المقطع:

آه كم أتمنى .. لو أستيقظ ذات صباح
فأرى المقاهي والمدارس والجامعات
مستنقعات وطحالب ساكنة
خياما تنبح حولها الكلاب
لأجد المدن والحدائق والبرلمانات
كثبانا رملية
آبارا ينتشل الأعراب ماءهم منها بالدلاء(17)

وهو يشبه المقطعين السابقين في نظامهما الإيقاعي، فالسطر الثاني إلى الرابع يقابلها الخامس إلى السابع، بالطريقة نفسها التي أشرنا إليها، ولا يعني ذلك أن بقية النص تخلو تماما من الإيقاع، بل قد يتبدل الإيقاع فقط ويتخذ شكلا آخر مما سنوضحه لاحقا، وقد يستمر ليشمل النص بأكمله كما في (الظل والهجير) التي يحمل عنوانها معنى التقابل؛ فالعنوان يرسم ملامح النص ويلخص فكرته، وهي هنا تقسيم المجتمع إلى فئتين من حيث حظهم في الحياة، فيقول:

كل حقول العالم
ضد شفتين صغيرتين
كل شوارع التاريخ
ضد قدمين حافيتين.
--
حبيبتي
هم يسافرون ونحن ننتظر
هم يملكون المشانق
ونحن نملك الأعناق
هم يملكون اللآلئ
ونحن نملك النمش والثآليل
هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار

ونحن نملك الجلد والعظام.
نزرع في الهجير ويأكلون في الظل
أسنانهم بيضاء كالأرز
وأسناننا موحشة كالغابات
صدورهم ناعمة كالحرير
وصدورنا غبراء كساحات الإعدام

إن اختيار الشاعر لهذا الإيقاع يخدم غرضه في إيصال فكرة الظلم والحيف التي تلحق بالضعفاء. والتقابل بهذا الشكل يجعل القارئ أمام مقارنة فاضحة لضخامة الخلل الحاصل في العلاقات الاجتماعية نتيجة لسوء تنظيم استفادة العباد من موارد البلاد، وكأن الشاعر يضع القارئ أمام الأمر الواقع الذي لا يستطيع إنكاره، أو الصورة الحقيقية التي يجب أن يراها لأنه يعايشها.

لكن الماغوط يأبى أن يكون الحظ العاثر دائما لصيقا بالضعفاء، فيستخدم التقابل نفسه ليعيد لهذه الفئة شيئا من الإحساس الإنساني بأسباب قوة ما، فيواصل القول:

ومع ذلك فنحن ملوك العالم:
بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات
وبيوتنا مغمورة بأوراق الخريف
في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص
وفي جيوبنا عناوين الرعد والأنهار
هم يملكون النوافذ
ونحن نملك الرياح
هم يملكون السفن
ونحن نملك الأمواج
هم يملكون الأوسمة
ونحن نملك الوحل
هم يملكون الأسوار والشرفات
ونحن نملك الحبال والخناجر(18)

ونلاحظ أن بين المقطعين نفسيهما تقابل، فالأول يظهر الامتياز للفئة القوية مالا أو نفوذا أو سلطة، والثاني يظهره للفئة المستضعفة التي تحاول أن تكون ندا للأولى، حتى وإن كان بالمعنويات أو بالمبادئ أو بالقوة الخفية التي لا تظهر إلا في الأوقات العصيبة، عندما يشتد الضغط الذي يؤدي إلى الانفجار.

وكثيرا ما نجد هذا النوع من الإيقاع في أعمال الماغوط الشعرية، ولكنه موجود أيضا في تلك التي لم تصنف ضمن خانة الشعر مثل(سياف الزهور) و(البدوي الأحمر)، والتي يعدّها بعضهم عصية على التجنيس، لأنها تجمع خليطا من (مقالة وخاطرة ونثر شعري وزاوية صحفية)(19)، والحاصل أن هذا الضرب من الإيقاع هو أحد وسائل الشاعر في التعبير عن اغترابه وتمرده، ورفضه لما هو قائم من زيف ونفاق في التعاملات الاجتماعية والإنسانية في هذه البقعة الكبيرة من الشرق.

ب ـ إيقاع التعداد:

هذا الإيقاع يعتمد فيه الشاعر على العد؛ أي تعداد الأشياء الكثيرة في تسلسل مطرد، وأكثر ما نجده في مقالاته السياسية وبعض من قصائده، وقد اعتمدها في كتاباته المتأخرة بشكل لافت لعله نتيجة تراكم المآسي على الوطن العربي والإنسان العربي المغلوب على أمره. ويفسر ذلك النبرة الخطابية الحادة التي تميز هذا الإيقاع، بحيث يبدو الشاعر فيه كأنه مهرج في حلقة، أو مجنون في سوق، يجمع بين الأشياء التي لا تجمع، ويعددها في ترادف عجيب، ويمرر خلال ذلك كله رسائله الضمنية بعد أن يكون قد أرهق القارئ وأعياه لا بكثرة الكلام، بل بكثرة التفكير في هذا الكلام الذي لا ينطلق من فراغ.

ويمكن التمثيل في هذا الصدد بقصيدة (النخاس)، التي يتقمص فيها دور نخاس في سوق، لكن بضاعته ليست جواري، بل تشمل ما يباع وما لا يباع من أشياء معنوية، ومنها (الفتوحات العربية) التي لم تعد تساوي غير (سرير)، وهي علامة دلالية واضحة.

وبعد مقدمة ساخرة يعرف فيها بالبائع العجيب، يدخل في عرض وعدّ البضاعة، فيقول:

عندي غبار للقرى
رمد للأطفال
وحول للأزقة
وحجارة لصنع التماثيل وقمع المظاهرات
عندي آباء للتذمر
أمهات للحنين
أرصفة لبيع الزهور
وغابات لصنع السفن والقباقيب وسواري الأعلام
عندي ثلج للعصافير
وخريف للغابات
سعال للأزقة
ونوافذ عالية لمناداة الباعة، للاستغاثات.
عندي كل شيء أيها السادة
نسور أعقاب سجائر
نشارة خشب
صفائح فارغة
وعندي.. شعوب
شعوب هادئة وساكنة كالأدغال
يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير.(20)

إن الإيقاع هنا يبدو أكثر تنظيما مما عرفناه في النماذج السابقة، فطريقة العرض هذه جعلت الشاعر يعمد إلى نظام المقطع على نمط كثير من نماذج (شعر التفعيلة)، ولكن في غياب تام للتفعيلة والقافية، فيبدأ كل مقطع بكلمة (عندي) تتبعها مجموعة كلمات تمثل مبيعات مفترضة، وتحتل أربعة أسطر غالبا، الأخير منها أطول من الثلاثة السابقة.

وعلى امتداد التسع عشرة مادة المعروضة في سوق النخاسة هذا، يشير الشاعر إلى ما أصاب الإنسان من إحباط ويأس من تغيير الأوضاع وتحسنها في المنظور القريب، وقد أعطى تتابع هذه الكلمات وقعا صوتيا ملحوظا، إضافة إلى ما يضفيه على شعور القارئ من معان ودلالات بقدر ما هي قاسية، هي منبهات تجاه الوضع الذي لا بد أن يدرك الناس خطورته.

وإذا انتقلنا إلى (عتابا معاصرة) وجدنا الإيقاع نفسه، النص كله معدودات مختلفة يجمعها شيء واحد هو علاقته كضعيف بالآخر القوي، فيقول:

الذين ملؤوا قلبي بالرعب
ورأسي بالشيب المبكر
وقدحي بالدموع
وصدري بالسعال
وأرصفتي بالحفاة
وجدراني بالنعوات
وليلي بالأرق
وأحلامي بالكوابيس
--
وحرموني براءتي كطفل
ووقاري كعجوز
وبلاغتي كمتحدث
وصبري كمستمع
وأطياني كأمير
وزاويتي كمتسول
وفراستي كبدوي
ودهشتي كمسافر
وحنيني كعائد
--
ثم أخذوا سيفي كمحارب

وقلمي كشاعر
وريشتي كرسام
وقيثارتي كغجري
وأعادوا لي كل شيء وأنا في طريقي إلى القبر
ماذا أقول لهم أكثر مما يقوله الكمان
للعاصفة؟(21)

ففعل العد عند الماغوط، كما يوضحه المثالان السابقان، وإضافة إلى كونه وسيلة إيقاعية، هو وسيلته للتعبير عن فوضى الأشياء من حوله. فالأمور التي يعدها لا تخضع لأية علاقة ارتباط عادة، فلا شيء يجمع بين النسور وبين أعقاب السجائر ونشارة الخشب على سبيل المثال. إنها أشياء متناثرة مشتتة تشبه إلى حد كبير تشتته الذهني الناتج عن غربته المستمدة من واقع لا يريده، ولا يملك القدرة على استبداله. غير أن ذلك لا يعني أن هذا الكم من الكلمات اعتباطي، بل هو مقصود جدا ذلك أن الماغوط يعول كما يبدو ـ على ما تحدثه تلك الكلمات المعدودة المختارة من وقع معنوي قبل الوقع الحسي، لذا يبدو الثاني ثانويا إلى حد ما مقارنة بالأول. وإن كانت طريقة العد قد وفرت له حدا أدنى من البروز يحافظ به الشاعر على الخيط الرفيع الفاصل في نظر النقاد بين كتاباته وبين النثر الخالص، ويؤكد الماغوط ذلك بقوله: "الموسيقى في أشعاري موجودة في متن النص، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض كالحب الحرام، أي حركة تفسر على نحو ما."(22)

إن فعل العد إذن قد فسح المجال للكلمة بأن تجد لها مكانا في المتن، وأن تكتسب معنى ما يمليه موقعها منه، رافضا ترفع الشعر عن كلمات وقبوله أخرى، شرط أن يخضع معناها للسياق العام الذي تدور فيه مجموع الكلمات المشكلة للنص.

ج ـ إيقاع التكرار:

من المؤكد أن المقصود بالتكرار هنا ليس الذي يعتمد على الوحدات المتساوية التي نسميها التفعيلة سواء في بناء البيت أو في بناء السطر، ولكننا نرمي إلى نوع آخر من التكرار الذي يعتمد على اللفظة طورا، وعلى الجملة طورا آخر، وما يترك تكرارهما على نمط معين من إيقاع، ولكنه لا يتصف بالدوام والاستمرارية بل بالانقطاع والتبدل.

وإذا كان التكرار أساس كل إيقاع مهما اختلفت صوره، فإن أهميته لا تتوقف عند المجال الصوتي، كما بينا ذلك في الحديث عن النوعين السابقين، بل إن الامتداد المعنوي والشعوري لا بد أن يلاحظ فيه خصوصا إذا كان ميدان الكتابة يغمره الشكوى والتذمر، والثورة على كل شيء تقريبا في واقع الناس المزري في منظور فئة من الشعراء.

ويصاحب التكرار الظواهر الإيقاعية المختلفة مثل التقابل والتعداد والتضاد والنداء وغيرها مصاحبة لصيقة، سواء في اعتماده على تكرار اللفظة المفردة، أو تكرار مجموعة مفردات أو جملة بذاتها، ويمكن التمثيل لذلك، بمجموعة من قصائد الماغوط التي نجحت في نظر النقاد في أن تشكل لنفسها إيقاعها الخاص.

ففي قصيدة(في يوم غائم)(23) قول الشاعر:

لا أريد ان أشكر
ولا أريد ان أبتسم
سأضرب المائدة بسوطي
وأصفع البواب خلفي بجنون
أريد ان أغني وأهاجر
أن انهب وأهاجر وأثور
هذا من حقي
لقد ولدت حرا كالآخرين

بأصابع كاملة.. وأضلاع كاملة
ولكنني لن أموت
دون أن أغرق العالم بدموعي
وأقذف السفن بقدمي كالحصى.
--
ولدت عاريا، وشببت عاريا
كالرمح
كالإنسان البدائي
سأنزع جلود الآخرين وأرتديها
سأنزع جلود السحب والأزهار والعصافير وأرتديها
محتميا بالضباب والأنين
--
كل امرأة في الطريق هي لي
كل نهد كل سرير
هو لي .. لعائلتي.. لرفاقي الجائعين
طالما لنا شفاه وأصابع كالآخرين
ودماء فوارة كالآخرين
يجب أن نأكل ونحب ونهجر
ونقذف فضلات الأنداء خلف ظهورنا.
--
ولكنني وأنا أحتضر
وأنا أسبح في قبري كالمحراث
سأموت وأنا أتثاءب
وأنا أشتم
وأنا أمرج
وأنا أبكي..

إن الإيقاع في هذه المقاطع ينبني على أساس تكرار الكلمة، وعلى تكرار الجملة لكن من دون أن تحتفظ الجملة بكامل عناصرها وحرفيتها؛ ففي المقطع الأول تكرار لكلمة (أريد) منفية تارة ومثبتة تارة، ولكن السطرين الأولين يشكلان أيضا ما يشبه تكرار الجملة على الرغم من اختلاف الكلمتين الأخيرتين من كل سطر، فشعور الشاعر في السطرين واحد وهو كاف لتوحيدهما تحت معنى واحد وإيقاع واحد.

والطريقة نفسها يعتمدها في المقطع الثاني، بتكراره للكلمات:(ولدت، وكاف التشبيه، وسأنزع وأرتديها)، ويتنوع توزيع التكرار على الرغم من قصر المقطع؛ فكلمة (ولدت) تقع في الجزء الثاني من الجملة في السطر الأول، و(كاف التشبيه) تقع في الجز الأول من الكلمتين في السطرين الموالين، وكلمتا(سأنزع وأرتديها)، تضمان معا ما بينهما من كلمات.

وفي المقطع الموالي يكتفي بتوزيعين من الثلاثة التي سبق ذكرها؛ فكلمتا(كل ولام الحيازة) تتكرران ثلاث مرات، في أول الكلام وفي آخره، بينما كلمة(كالآخرين) فمرتين في آخر الكلام. أما المقطع الأخير فيكتفي بتكرار كلمة واحدة هي (أنا) ست مرات في ستة أسطر، فيهيمن الضمير بذلك على الانتباه، ويختم الكلام كله.

ونخلص من ذلك إلى جملة استنتاجات، هي:

- مقارنة مع النوعين الأولين من الإيقاع، يعد التكرار أكثرها صخبا وبروزا في قصيدة النثر، وبالتالي فإن هذه القصيدة أكثر إيقاعية من كثير من قصائده الأخرى، لكثرة الكلمات المكررة واختلاف مواقعها في النص.

- إن بروز الإيقاع جاء لضرورة فنية، ذلك أن الشحنة العاطفية في النص كبيرة، وحجم الانفعال واضح سواء من خلال محاولة فرض الإرادة وما صاحبها من خشونة في الخطاب، أو من فعل الهيمنة في الحيازة الذي لخصته الكلمتان (كل ـ لي)، كل ذلك في إطار ذاتية تحاول ألا تستسلم للموت إلا على الصورة التي تعبر عن مأساته.

إن الإيقاع غير متكلف ولا مستهدف في ذاته، ذلك أنه لا يعم النص كله، بل نجد أسطراً لا يكاد الإيقاع يلاحظ أو يميز فيها، خصوصا في لغة بسيطة هي أقرب إلى لغة العامة في حياتهم اليومية، فقد شكلته الكلمات التي تكررت على نحو يخضعها للحالة النفسية والشعورية للشاعر، وليس على نحو تفرضه أنظمة وقوانين.

وهذا النمط من التكرار يصاحب عادة ظاهرة النداء عند الماغوط، وقد رأينا في مبحث سابق أن القصيدة كلها قد ترد نداءات تتكرر فيها أداة واحدة هي(يا) أو منادى على شكل (أيها) محذوف الأداة، أما دور النداء في إيقاع القصيدة فواضح للعيان، إذ إن الشاعر يحرص على بناء النداءات وفق نظام من تشابه الكلمات وزناً أو تقاربها على الأقل؛ ليس القصد أنه يقيم للوزن العروضي أهمية، ولكنه الوزن الذي يأتي من تكرار النداء مصحوباً بتجاور الكلمات المتاسقة على النمط الذي رأيناه آنفاً.

ومثال ذلك قوله في (دروس في اللغة الصينية)(24):

أيتها الأرصفة..
سأريحك من خطواتي
أيتها الجدران ..
سأريحك من ظلي
أيتها السنابل ..
سأريحك من أسناني
أيها الأطباء ..
سأريحكم من سعالي
أيها النائمون..
سأريحكم من غنائي.

و الشيء نفسه في (غيوم)(25):

أيها الحزن
أيها الفرح
أيها الربيع
أيها الخريف
أيتها الفصول
أيها الوحل
أيها الشرق
أيها الغرب
ليس هناك أزمة إيمان
بل أزمة جهات!
على أيها يتجه المفلس أو الخائف أو الضائع
أيها الشعر الرضيع
متى تشب عن الطوق؟
وتصير دينا؟

فكل كلمة في سلسلة النداءات هذه لها ما يقابلها ويجانسها؛ فالاسم يقابل الاسم والفعل يقابل الفعل والحرف يقابل الحرف وقل مثل ذلك عن الصيغ اللغوية الأخرى. ففي غياب الوزن العروضي، يبحث شاعر قصيدة النثر عن البديل ممثلا في التوازي والسجع والجناس والتكرار وقياس الأسطر، وكل ذلك يقوده النداء الذي هو الصوت الأول المكرر في مثل هذه التراكيب.

ويحدث التكرار هذا في سياق العد أيضا، كما في قوله:

بلى .. بلى
تذكرتها
دمشق المناسف والاهراءات
دمشق البيضة المسلوقة
والرغيف المطوي بعناية في حقيبة المدرسة
دمشق الخيول الجامحة
والسفن التي تسد وجه الأفق
دمشق الغبار
والدراجة المسنودة على الحائط
دمشق النجوم والمشاعل المضاءة على ذرى الأورال
دمشق الليل.. والقنديل المطفأ بالشفتين
دمشق الحداء والخناجر المسمومة برايات كسرى
دمشق التأتأة

والبصمات الممسوحة بالركب وقوائم الطاولات
دمشق المنتصبة على شواطئ الأطلسي
دمشق المحدودبة أمام الصنبور
دمشق الوحل .. النجوم.. فقاقيع الحمى
أشلاء الثوار.

إن عد سمات دمشق قديما وحديثا، كان يمكن أن يحدث دون تكرار اسم المدينة، لكن الشاعر يملك في نفسه أشجانا يريد التنفيس عنها، فبإبراز اسم دمشق بهذا الشكل المتكرر يكشف عن مخزون ما يعانيه في ذمها وحبها على حد سواء، وقد عبر عن ذلك بأن جعل كل طاقته الانتقامية المفترضة مصوبة ضدها، لكنها سرعان ما تفتر في النهاية أمام حبها ومكانتها عنده.

أما تكرار الجمل فقليل في شعره مقارنة بتكرار الكلمات أو تكرار التعداد، فالماغوط قلما يكرر الجمل نفسها من دون أن يحدث في إحداها تغييرا معينا، مما يخرج هذا النوع من دائرة التكرار إلى دائرة التقابل الذي رأيناه.

وتمثيلا لتكرار الجملة نستحضر قوله مخاطبا بدر شاكر السياب:

ثم تسمع صوتا يصرخ من أعماق الليل:
لا أحد في البيت
لا أحد في الطريق
لا أحد في العالم
ثم تلوي عنقك وتمضي
بين وحول آسنة
وأبواب أغلقت بقوة
حتى تساقط الكلس عن جدرانها
وأنت واثق أن المستقبل
يغص بآلاف الليالي الموحشة
والأصوات التي تصرخ:
لا أحد في البيت
لا أحد في الطريق
لا أحد في العالم

إن التكرار الحاصل على شكل لازمة تتكون من ثلاث جمل، يضفي على النص إيقاعا موسيقيا ملحوظا، وهو إيقاع يتناسب مع الخطى البطيئة التي يتصور زميله الشاعر يمشيها وهو في لحظات الوهن والضعف والاستسلام للموت، وهو يجعلها ضمن إعادة الصوت في سياق سردي يثبت مرة أخرى أن غرضها الدلالي أولى من وقعها الصوتي.

ونجد تكرار الجملة أيضا في قصيدة (الرجل الميت)(26)، حين يكرر جملة النداء (يا قلبي الجريح الخائن) في بداية كل مقطع من المقاطع الثلاثة الأخيرة، ورغم تباعد الجمل المكررة إلا أن تموقعها على رأس المقطع يمنح التعبير إيقاعا لا ينكر، لكنه ليس بالقوة التي تحدثها عندما تتتابع، وهو الذي لا يحدث غالبا في قصائد الماغوط.

وفيما عدا هذه النماذج القليلة من إيقاع الجملة، يطغى إيقاع التقابل المعتمد على جملة كلمات مكررة كالذي نجده في قصيدة (الواشي)(27) مثلا:

وفي اليوم التالي
عاد أحدهما مستعجلا تحت المطر
أما الثاني
فكان يسبح بدمه في أحد أقبية التعذيب
لقد تذكرت:
كان أحدهما يتحدث أكثر من اللازم
وكان الآخر يصغي أكثر من اللازم.

إن السياق هنا يمنع تكرار الجملة في السطرين الأخيرين، على الرغم من اشتراكهما في عدد من الكلمات، وكون المتحدث عنهما يتلازمان كشخص وظله، ويفعلان معا الأشياء نفسها، لكن أحدهما واش والآخر ضحيته، لهذا

جاء السطران الأخيران يفترقان في أهم لفظتين في سياق المقطع، وهما (يتحدث – يصغي).

خـــاتمة:

يمكننا في ختام هذه الدراسة أن نشير إلى الاستنتاجات الآتية:

– لقد شكلت خاصية النظام معضلة في فكر الماغوط نتيجة لوقوعه تحت ضغط اغترابه، ليس فقط على مستوى صوره والمعاني التي يعبر عنها، بل أيضا على مستوى النظام الإيقاعي الذي اعتمده؛ فكأن الوزن عنده مرتبط بمنظومة الخضوع للقواعد الظالمة، أو القواعد المثبطة التي تعرقل سير الأحاسيس المتمردة على واقع سيء.

– يصطنع الماغوط لأشعاره موسيقاها الخاصة التي لا تشبه حتى موسيقى الشعر لدى زملائه الذين تمردوا بدورهم على الوزن والقافية. وهكذا اعتمد الماغوط على إيقاع التكرار والتقابل والتعداد محاولا أن يحملها شحنة الانفعالات التي تعتريه في لحظة الكتابة؛ على أنه في كل ذلك لا يعطي للإيقاع أولوية أو اهتماما أساسيا بقدر ما يهتم بالمعاني التي تحمل رؤيته إلى الحياة من حوله.

– يكشف هذا النوع من الإيقاع عند الماغوط رغبته في تذليل الفارق بين الشعر والنثر، أو لنقل بين الأنواع الأدبية المختلفة في تسمياتها المتحدة في هدفها؛ فبغض النظر عن طول النص أو قصره، تسبح نصوص الماغوط في فضاء تعبيري واحد فيه نصيب من الإيقاع المرتبط أساسا بالوضع النفسي المزمن الذي صاحب الشاعر فترة طويلة، لهذا تبدو كثير من قصائده متشابهة وكأنها كتبت في لحظة واحدة.

– إن إيقاع قصيدة النثر عند الماغوط مستقى من التعبير اليومي، من حياة الناس وتعاملاتهم وحديثهم، تلك الحياة التي تقرع فيها أصوات الأحذية في الشوارع، وأصوات العواصف في العراء البارد، ونداءات الباعة في الأسواق، وآهات المظلومين في السجون، آذان الشاعر فيعكسها موسيقى خافتة حزينة، كأنما يفسح المجال أمام ما هو أهم من الصخب والطرب وهو الفكرة عندما تصطبغ بألوان الواقع المزري، وترسم خطوطها الفنية على لوحة النص.

الهوامش:

1- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، 127، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

2- م. نفسه، 12

3- د. رضوان القضماني شعرية قصيدة النثر في نص محمد الماغوط، من موقع جماليات، الرابط: http://www.jamaliya.com/new/show.php?sub=938

4- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، 221، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2002

5- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 116، دار العودة –بيروت، ط3، 1979

6- رضوان القضماني، م. سابق

7- حبيب بوهرور، الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة شعر اللبنانية، 229، مجلة علامات في النقد، مجلد 19، الجزء74، عدد يوليو 2011 .

8- محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 66، حوارات حررها: خليل صويلح، دار البلد، ط1، 2002

9- م. السابق، 55

10- م. السابق، 55

11ـ م. نفسه، 55
12ـ م. سابق.
13ـ العلاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، 246، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 2005
14ـ انظر د. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، 94، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 1999.
15ـ محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 169، دار المدى ـ دمشق. ط2، 2006
16ـ م. نفسه، 195
17ـ م. نفسه 172
18ـ م. نفسه، 183
19ـ انظر :علاء الدين عبد المولى، محمد الماغوط حصن النثر من بلاغة الشعر، مجلة الموقف الأدبي، 13، العدد 432، 2007.
20ـ محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 201،
21ـ محمد الماغوط، سياف الزهور، 107، دار المدى – دمشق. ط3، 2009
22ـ محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، 66
23ـ محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 151
24ـ محمد الماغوط، البدوي الأحمر، 31. دار المدى –دمشق، ط1، 2006 .
25ـ م. نفسه، 144
26ـ محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، 43
27ـ محمد الماغوط، سياف الزهور، 107

مراجع البحث:

- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت، ط3، 1979
- حبيب بوهرور، الرؤيا والشفوية في المشروع النقدي عند جماعة مجلة شعر اللبنانية، مجلة علامات في النقد، مجلد 19، الجزء74، عدد يوليو 2011 .
- رضوان القضماني شعرية قصيدة النثر في نص محمد الماغوط، من موقع جماليات، الرابط: http://www.jamaliya.com/new/show.php?sub=938
- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت، ط1، 2002
- علاء الدين عبد المولى، محمد الماغوط حصن النثر من بلاغة الشعر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 432، 2007.
- فاتح العلاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق، 2005
- محمد الماغوط، اغتصاب كان وأخواتها، حوارات حررها: خليل صويلح، دار البلد، ط1، 2002
- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى ـ دمشق. ط2، 2006.
- محمد الماغوط، البدوي الأحمر، دار المدى – دمشق، ط1، 2006.
- محمد الماغوط، سياف الزهور، دار المدى – دمشق. ط3، 2009.
- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 1999.

أهم مشكلات النقد الأدبي (الشعر العربي أنموذجاً)

□ حسين محي الدين سباهي

كان النقد الأدبي عند العرب فطرياً ينقاد لإحساس مُجمَل بقيمة الشّعر أو بمكانة الشّعراء، ويتناول الصياغة الخارجية والمعاني الجزئية، ويُبيّن مكانة الشّعراء بالمقارنة النسبيّة أو بالتفضيل المُطْلق والحكم بالتفوّق. وقد كان بمجمله سطحيّاً لا يخلو من أوهام كما لا يخلو من صواب.. وبقي النقد الأدبي لديهم على مرّ العهود معتمداً على الإحساس الفطري وقد أخذ في التطوّر وجنح إلى شيء من الدّقة، وحاول تحديد بعض خصائص الصياغة والمعاني.. واعتمد على تراث العصور السابقة وعلى ثروة الحركة الجديدة، منبعثاً عن نزعة اللغويين ونزعة الأدباء ونزعة العلماء والمتأثّرين بالمعارف الأجنبية.

والنقد الأدبي عند العرب هو فن دراسة الآثار وإظهار قيمتها والتمييز بين الأساليب المختلفة.. وإنّنا سنتتبّع هذا الفن في أطواره التاريخية ومظاهره في الأدب منذ نشأته إلى اليوم، مسجّلين الأصول التي اتّخذها النُقّاد في كلّ عصر أساساً لأحكامهم...

ونحن اليوم أمام مشكلة.. من أهمّ مشكلات النقد الأدبي عموماً وليس العربي فحسب، وهي مشكلة الصدق والكذب في الفنّ عموماً وفي الشّعر خصوصاً.. أي هل ينبغي أن يكون الشّعر صادقاً وكيف؟ أم أنّه لا ينبغي أن يكون صادقاً ولا يُشترط فيه أن يكون صادقاً؟ وكيف؟.

كيف نوفّق بين التعبير عن الشّعور أو عن الفكر وبين الصّدق في هذا التعبير أو الكذب؟

تلك مشكلة شغلت أذهان النُقّاد قديماً وحديثاً، وهي مشكلةٌ نَبَعَت من وجود المجاز في اللّغة، والمجاز كما نعلم هو انزياح الكلمة عمّا وُضِعت له في أصل اللّغة، أي أن الكلمة توضع في أصل اللّغة لشيءٍ محسوس مرئي، لكن، مع

الأيّام، وجدوا أنّ الأفكار والأحاسيس أكثر من الأشياء الموجودة، فاضطرّوا إلى المجاز، ووجدوا أنّه لا يمكن التّعبير عن إحساسنا بالطبيعة أو بالأشياء أو بالوجود دون مجاز.

فإذا كانوا قد وضعوا مثلاً الضحك للإنسان، ووجدوا أحياناً أنّ شعوره بالطبيعة يشبه شعورهم بالضّحك فخلعوا هذه الكلمة أو انزاحوا بها من موضعها في اللّغة أو من خصوصيّتها بالإنسان إلى أيّ مظهرٍ من مظاهر الطبيعة، فقال الشّاعر مثلاً:

أتاك الرّبيع الطّلق يختال ضاحكاً

من الحُسن حتّى كاد أنْ يتكلّما

من أين جاءت كلمة المجاز؟: (من جاز، يجوز، إذا اجتاز من موضعه إلى موضعٍ آخر)، فعندما أكون على ضفةٍ من ضفاف نهرٍ وأمضي إلى ضفةٍ أخرى فأنا أجتاز النّهر، وفعلي هو مجازٌ يعني أن أنتقل من مكانٍ إلى مكان، إذاً انتقلت اللّغة من موضعها الأصلي إلى موضعٍ آخر، ومراقبة هذا الانتقال تسمّى في اللّغة المجاز، وهو أكثر ما يظهر في الاستعارة، لأنّ التّشبيه ليس مجازاً، ففي التّشبيه أقول: (هذا يشبه هذا)، فأنا إذاً لا أنتقل أو لا أنقل الكلمة من موضعها، لأنني أقول هذا الشيء كما هو يشبه هذا الشيء كما هو... لكنّ الاستعارة تنقل الكلمة من موضعها، فتقول: (أصبحت بيد الشّمال الرّيح)، وليس للرّيح يدٌ، فأنا استعرت اليد للرّيح، إذاً كلّ استعارةٍ مجاز، أمّا التّشبيه فليس مجازاً.

تخبّط النّقّاد بين القول:

(إنّ الكذب غاية الشّعر وإنّ الصدق غاية الخُلُق)

وهنا لا بدّ من توضيح مشكلة التعارض بين الشّعر والخُلُق.. ففي الحالة الأولى هل نقول إنّ الشّاعر عندما قال: (إنّ الرّبيع يضحك)، هل هو كاذب أو ليس بكاذب؟

عند المناطقة، هذا القول كاذب من النّاحية العقلية، لذلك قال (الفارابي): (الأقاويل الشّعرية كاذبةٌ دائماً)، فكلّ قولٍ شعري مجازي كاذبٌ لابدّ، لماذا؟: الخبر عند المناطقة قسمان (إمّا صادقٌ وإمّا كاذب)، والكلام خبرٌ وإنشاء، فأيّ خبرٍ يحتمل أمرين: يحتمل أن يكون صادقاً ويحتمل أن يكون كاذباً، فإن قلنا مثلاً: (السّماء ممطرةٌ)، ماذا يحتمل أن يكون هذا الكلام؟، يحتمل أن يكون صادقاً ويحتمل أن يكون كاذباً، كيف نتأكّد؟

إن لم يُطابق الواقع الخارجي، فسنقول إنّ هذا الخبر كاذب، وإنْ كانت السّماء ممطرةً فعلاً فسنقول إنّ هذا الخبر صادق.

إذاً، عندما يقول الشّاعر: (السّماء تضحك).. ماذا يحتمل هذا الكلام؟ هل يحتمل الصّدق؟، هو لا يحتمل إلاّ الكذب، ولأنّهم رأوا أنّ أكثر الشّعر مجازاً لذلك قالوا:

الشّعر نوعٌ من الكذب، وإنّ جماله يكمن في أنّه كذبٌ، لأنّه لو كان صادقاً لكان كلاماً عاديّاً أو كان قد طابق ما في القاموس مثلاً وليس فيه فضل لكنّه لأنّه خالف اللّغة وانزاح بها فهو جميل أو طريف أو جديد، لذلك قالوا لا بأس بأن يكون الشّعر كذباً، بل لابدّ أن يكون كذباً.

إذاً الشّعر قولٌ كاذب، ولأنّه كاذب فهو جميل.. هذا الأمر فيه لَبس، لأنّ الذين قالوا إنّ الشّعر كاذب، كانوا يقولون إنّ الإنسان ينبغي أن يكون صادقاً، فإذاً:

الإنسان عندما يكون شاعراً يكون أدنى من الإنسان عندما يكون صادقاً، فإذاً.. الصّدق غاية الخلق، والكذب غاية الشّعر، وبهذا فالكذب ضدّ الخلق، ومع ذلك فهو مقبول، ولذلك قالوا: لا بأس أن يكون الشّاعر كاذباً وأن يكون فاحشاً أيضاً، فلا يُطلب منه أن يكون صادقاً ولا أن يكون أخلاقياً ولا أن يُعنى

بأيّ شيء سوى الشّكل، لأنّهم مضطرّون إلى ذلك كما توهّموا، فلا يمكن أن يكون الشّعر صادقاً لأنّه لو كان صادقاً لكان كلاماً عاديّاً، فإذاً هو كاذب ولأنّه كاذب ينبغي أن نحتمل منه الكذب والمجون والفحش.

يقول الجاحظ:

(من الخبر ما ليس صادقاً أو كاذباً)

ولم ينتبهوا إلى قول لبعض المناطقة، وقد أظهر الجاحظ خصوصاً وهو كما نعلم منطقيٌّ معتزلي، حيث قال:

(ليس ينحصر الخبر في صدقٍ أو كذبٍ فحسب، هنالك من الخبر ما ليس صادقاً وليس كاذباً في آنٍ معاً)، أي لا نقول إنّه صادق ولا نقول إنّه كاذب، وهذا هو الصّواب، كيف؟

ما القول الذي يحتمل أن يكون صدقاً ويحتمل أن يكون كذباً؟، إذا قلنا، مثلاً: (السّماء ممطرةٌ)، ونحن نعتقد أنّ السّماء ممطرة، هذا القول يكون صادقٌ عندنا، وكاذبٌ عند غيرنا، أو إذا كنّا قد قلنا هذا الكلام مع أنّنا لا نعتقد بصحّته.فهذا القول ليس بصادق ولا بكاذب، فهو خيالٌ فحسب، يعني عندما أقول: (الرّبيع يضحك)، فقولي ليس صدقاً، لكنّه ليس كذباً أيضاً، لماذا؟: الربيع مبتدأ، وأخبرت عنه بـ (يضحك)، لو أنّنا أردنا أن نأتي بقولٍ مرادفٍ لـ (يضحك)، ماذا نقول؟.

الشّاعر يريد أن يقول: إنّ الربيع بهيجٌ، مُزهـرٌ، مُشرقٌ، تفتّحت فيه الأزهار وأثمرت الثمار، وتعدّدت فيه الألوان، فهو في حالته التي هو عليها يشبه حالة الإنسان وهو يضحك وليس عابسٌ أو باكٍ.. ومن ثمّ استعار الضحك فقال: الربيع في هذه الحالة كأنّه إنسانٌ يضحك، فاستخدم (يضحك)، ففي هذه الحالة لو أنّه قال (الرّبيع مُزهرٌ)، أيّهما أقوى في التعبير عمّا يريده الشّاعر؟... بالطّبع (يضحك)، لأنّ (يُزهر) تعبير طبيعي عن نموّ الزّهر، لكنّ التعبير عن الرّبيع وعن حالة الشّاعر وإحساسه بالربيع يستوجب من الشّاعر أن يستخدم (يضحك).

فهو في هذه الحالة يُعبّر عن إحساسه كمتلقٍ في أنّه ابتهج وضحك سروراً بالرّبيع، وعن الربيع نفسه وكأنّه ينشر الابتسامة في الوجود.. إذاً في هذه الحالة (يضحك) ليست كذباً، بل على العكس تماماً هي أقوى من الحقيقة ذاتها، فالخيال هنا أقوى من الحقيقة فهو صدقٌ وزيادة، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ هذا القول ليس كذباً لأنّه يُعبّر بصدق، فهو يُعبّر تعبيراً أدقّ عمّا يريده الشّاعر فهو أصدق وإن كان ظاهره كاذباً، وليس حقيقةً لأنّ الرّبيع لا يضحك حقيقةً، وهنا نقول الظاهر كاذبٌ فقط والباطن صحيحٌ صادق، وهذا الكلام ليس بصادق ولا كاذب.

ويقول قدامة بن جعفر:

(أعذب الشّعر أكذبه، والشّاعر ليس يوصَف بأن يكون صادقاً، ولا مانع من الفحش في الشّعر لأنّ المهمّ هو الشّكل)

فهذه النّقطة هي التي ضيّعت النّقّاد وأدخلتهم في متاهاتٍ كثيرة.. حيث زعموا كما قال قدامة: إنّ أعذب الشّعر أكذبه. يعني أنّ الشّعر الذي ليس فيه كذب – وهذا ليس مقتصراً على المعنى الفنّي فقط، وإنّما بالمعنى الخلقي والديني والمعنوي أيضاً – فهو ليس بشعر، لماذا؟ لأنّهم يريدون أن يعبثوا وأن يلعبوا وأن يبهجوا الأسماع بالمبالغة.

وأخطر ما قام به قدامة أنّه زعم أنّ القول (أعذب الشّعر أكذبه)، هو مذهب اليونانيين أي مذهب (أرسطو) كما يزعم، وهذا خطأٌ فادحٌ، لأنّ اليونانيين كما نعلم لم يسمحوا بالكذب إطلاقاً، لأنّ شعرهم بالأصل شعرٌ فكري يحضّ على الأخلاق، وشعرٌ موضوعيٌ ومسرحي يصوّر بالحياة.

ما الذي سمح به أرسطو؟

سمح بالمبالغة، والمبالغة غير الكذب، حيث قال (أرسطو): (عندما نصوّر الشّجاع لا بأس أن نصوّر البطل بطلاً عظيماً لكي نحضّ على البطولة، فلا بأس أن نبالغ في البطولة والكرم والوفاء والصدق، يعني لا بأس أن نبالغ في الأخلاق لكي تصل إلى المتلقّي كما هي، لأنّ المتلقّي عادةً يستقبل الأمور أقلّ ممّا هي في الواقع).

لكن أبداً لا يمكن أن يكون اليونانيون قد قالوا: (إنّ أعذب الشّعر أكذبه)، وهذا ما زعمه قدامة الذي جنى كثيراً على النّقد العربي.

ومضى يقول أيضاً: لا بأس أن يكذب الشّاعر في بيتين متتاليين، فيقول مثلاً: (أنا كذا في بيت، وأنا لست كذا في بيتٍ آخر)، طبعاً هذا يقتضي أن يقول، إنّ على الشّاعر ألاّ يبالي بالمعنى إطلاقاً، ولا بأس أن يكون فاحشاً لأنّ الفحش ربّما يثير المُتلقّي أحياناً، فلا بأس أن يكون كاذباً أو فاحشاً أو ماجناً ما دام يحافظ على الشّكل، فإذاً أهمل قدامة المضمون نهائيّاً، ورأى أنّ الشّعر كذبٌ محضٌ وفحشٌ ومجونٌ لا يُلام الشّاعر عليه، فليس من مزايا الشّاعر أن يُقال إنّه صادق أبداً.

وهنا علّق على أبيات لـ (امرئ القيس) الذي يقول:

ولو أنّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ
كفاني ولم أطلبْ قليلاً من المالِ
ولكنّما أسعى لمجدٍ مؤثّلٍ
وقد يدركُ المجدَ المؤثّلَ أمثالي

يعني لو كان يسعى لحياةٍ عاديّة لكفاه القليل من المال، ولكنّه يسعى إلى المجد كما يزعم، ثمّ يقول في بيتٍ آخر وهو يطلب أو يسأل:

فتملأُ بيتنا إقطاً وسمناً
وحسبكَ من غنىً شبعٌ وريُّ

والأقِط (هي الجبن)، ففي البيتين السّابقين يقول: أنا أسعى إلى المجد ولا يهمني المال..

وهنا يقول: أنا لو كان عندي جبنٌ وسمنٌ لكفاني ذلك ولم يهمّني شيء، وهذا تناقض، لكنّ قدامة يقول:

هذا ليس تناقضاً، فللشّاعر أن يتناقض أو يكذب وأن يدّعي وأن يبالغ وأن يفعل ما يريد شريطة أن يجيد الشّكل أو السّبك أو الألفاظ.

وهنا مثلاً نحن لا تعنينا جودة الخاتم من حيث المادة وإنّما ننظر إلى نقشه فقط، وهذا ليس بصحيح طبعاً لأنّ النّقش الجميل لا يكون على مادّةٍ تافهةٍ أصلاً، فلا بدّ أن يكون النّقش الجميل على المادّة الجميلة أو الثّمينة.

الآن عندما يكون الشّاعر كما زعم قُدامة كاذباً ولا يُبالي بالمعاني، بأيّ شيءٍ سيهتم؟

بالشّكل فقط، والطّريق أمام الشّكل مسدود لأنّ اللّغة العربية لها نظام محدّد ولها استعارات محدّدة، فحتّى الاستعارات الجديدة لا يقبلونها كما نعلم وكما هو لدى (أبو تمّام) في (ماء الملام)...

إذاً..قالوا للشّاعر: عليك بالشّكل – والشّكل ضيّق – فصاروا يسرقون ويُبدّلون بالأفكار والمعاني والألفاظ كنوعٍ من الاحتيال لكي ينفذوا من القيد الحديدي الذي وضعه لهم النّقّاد.

ولا بدّ هنا من الإشارة، إلى أنّ الشّعر ليس كذباً طبعاً، الشّعر صدقٌ في الشّعور أو في الفكر يُعبِّر عنه بثوبٍ يبدو كاذباً أي بالخيال، فالخيال وسيلةٌ للتّعبير عن الصّدق.

فعندما أقول: (الربيع يضحك)..فأنا أصدق من أن أكون قد قلت: (الربيع يُزهر أو يُثمر).. وهذا يعود بنا إلى القول:

الشّعر ينبغي أن يكون صادقاً لكي يعبّر عن فكرٍ إنساني أو عن شعورٍ إنساني، ولو عبّر

بثوب كاذب أو خيالي، لكنّهم كانوا ينظرون إلى الشّكل، وبما أنّ الشّكل كان خياليّاً وعنهم وعدُّوه كاذباً، لذلك فلقد عدّوا الشّعر كاذباً أيضاً، لم ينظروا إلى المضمون، وهذه هي المشكلة.

ابن طَباطبا يقول:

(الصّدق في التشبيه وفي المعاني)

ولمّا قضينا من منىً كلّ حاجةٍ

....

ابن طباطبا، كان يقول:

إنّ التشبيه ينبغي أن يكون صادقاً، وكيف يكون التّشبيه صادقاً؟ إذا كان المُشبّه به قريباً من المشبّه، وهذا صدق جزئي أي في جزئيّات الشّعر.. لكن كيف في الشّعر كلّه؟

وهنا يعود ابن طباطبا فيقول: إنّ عليه أن يقترب من المعاني والصدق في التشبيه... فكلامه كان غامضاً فيه إشارة إلى الصّدق لكنّها ليست واضحة، لأنّه يؤكّد قوله أيضاً إن الشّعر نحو الصّدق في المعاني لأنّ المعاني مرآة الصّدق في الشّعر...

ولا بدّ من القول هنا إنّنا لا نفهم من كلامه نصّاً صريحاً على أنّ الشّعر ينبغي أن يكون صادقاً، ولكن فيه كلامٌ على استحياء.

ابن سنان يقول:

(يُستحسَن وضع (كاد) للتّخفيف من أثر الخيال)

حيث قال: إنّه لا يقبل قول: (الرّبيع يضحك).. فهو يعدّها كذباً، وبالمقابل هو يَستَحسن أن يضع الشّاعر (كاد، يظنّ، يشبع، لعلّ) لكي يخفف من دعوى الكذب، ولذلك أشار إلى بيت (البحتري) الشهير:

أتاك الرّبيع الطّلق يختال ضاحكاً

من الحُسن حتّى كاد أن يتكلّما

أيــن الـشّاهد هنــا؟.. الـشّاهد كــاد أن يتكلّما، فابن سنان قال: (حتى كاد أن يتكلّم) أجمل من (تكلّم)، لأنّ (الرّبيع يتكلّم) فيها شبهة الكذب مباشرةً، أمّا (كاد أن يتكلّم) فهي تُشعرنا بالشّيء دون أن تنصّ عليه.. فهل رأيه هذا جيّد أو مُستحسن؟

الجواب موجودٌ في البيت نفسه، فالشّاعر ناقض نفسه عندما قال: (يختال ضاحكاً)، لماذا لم يَقُل الشّاعر (كاد الرّبيع يختال)؟.. أيهما أجمل (أتاك الرّبيع يختال) أم (أتاك الرّبيع يكاد يختال)، بالطّبع الأقوى والأجمل أن يقول (أتاك الرّبيع يختال).

ثمّ هناك ملحوظة علينا تذكّرها دوماً: لا ينبغي على النّاقد أن يقول لشاعر.. قُلْ كذا ولا تَقُلْ كذا، لأنّ هذه ليست مسؤوليته فالنّاقد ليس واعظاً أو خطيباً.

وهنا (يختال) جميلةٌ في موضعها، و(كاد يختال) جميلةٌ في موضعها، فالشّاعر يعرف كيف يضع الكلام، أمّا الناقد فهو الذي يعرف متى ينبغي أن يوضع الشيء؟

وكلّ (عِلْم الجَمال) يُلخّص في كلمة (وضع الشّيء في موضعه).. فكلمتي تكون جميلة عندما أنطق بها في اللّحظة المناسبة، ولا تكون كذلك عندما أنطق بها في وقتٍ غير مناسب، والتّصرّف والسلوك وكلّ شيءٍ إن لم يوضع في موضعه في اللّحظة المناسبة ينقلب خطأً.

فهنا أيضاً (الرّبيع يختال) جميلة، فلو قال: (الربيع يكاد أن يختال) و(يكاد أن يتكلّم) لقبحَ البيت.. ونذكر رأي (الجرجاني) وهو: لو أنّنا نثرنا البيت وشرحنا معناه سيصبح غير جميلٍ لأنّ الكلام لن يوضع في موضعه الخيالي الإيحائي.. وهذا يعني لو قلت الآن: (أقبل الرّبيع وقد أزهرت ثماره وفاحت روائحها وطار شذاها حتّى تبيّن لي أنّ الرّبيع يشبه الإنسان وهو

يضحك)، هل يكون هذا الكلام في جمال البيت السّابق؟

هناك فرقٌ كبيرٌ بين أن أشرح وأوضّح وأعيد الكلام إلى أصوله وبين أن أنطلق بالاستعارة على أصولها، فتكون الاستعارة صحيحة وليست كاذبة.. والخيال يعبّر عن الصّدق لأنّه وسيلة، فالمضمون هو المُهم.

ابن رشيق يقول: (الكذب يُحسّن الشّعر).

وابن رشيق هو أغرب النّقاد على الإطلاق في هذا الموضوع، فهو لم يكتف بأن يقبل الكذب وإنّما قال: (بأنّه يُحسّن الشّعر ويُحسّن الخُلق أيضاً).

فكان يتحدّث عن الفرق بين الشّعر والنثر، وكان يريد أن يضع حدوداً للشّعر وحدوداً للنثر.. حيث في البداية بدأ بالمفاضلة بينهما، أيّهما أفضل؟، فقال الشّعر أفضل، لماذا؟

قال: لأنّ الشّعر يُحسّن الكذب، يعني يكفي أنّه يجعل الكذب جميلاً لكي يكون أفضل من النّثر، وليس ذلك في الفنّ فقط بل في الخُلق أيضاً.

ومن ثمّ يقول: إنّ (الرّسول صلّى الله عليه وسلّم) قبل عُذر (كعب بن أبي زهير) في قصيدته الشّهيرة (البردة) عندما أتاه معتذراً تائباً منكراً ما كان قاله في هجاء (الرّسول صلّى الله عليه وسلّم)، فبرأيكم لماذا قبل (الرّسول صلّى الله عليه وسلّم) عُذر كعب وتوبته؟ لأنّ الإسلام يجُبُّ ما قبله، وليس لأنّ الإسلام يقبل الكذب في الشّعر كما زعم (ابن رشيق) في أنّ (الرّسول صلّى الله عليه وسلّم) يرى أنّ الشّعر كذبٌ لا قيمة له ولا يبالي به، ومن ثمّ فلم يحاسب (كعب بن زهير)، وهذا ليس بصحيح على الإطلاق.

فمُحالٌ أن يقبل (الرّسول صلّى الله عليه وسلّم) كذب الشّاعر في إنكاره فعلاً أو قولاً أبداً، لكنّه قبله مسلماً مُعتذراً تائباً، فالإسلام لا يبالي بما كان من الأفراد قبل إسلامهم.

والأغرب من ذلك رأي (ابن رشيق) في قضيّة الإفك، عندما اتُّهم (حسّان بن ثابت) بالخوض في حديث الإفك، فزعم (ابن رشيق) أنّه قد اغتُفر له ذلك لأنّه شاعر، ومَعاذ الله أن يُغتفَر له ذلك لمجرّد أنه شاعر.

فكان (ابن رشيق) يقول لكلّ شاعر: (اكذبْ وافعلْ ما شئت، لأنّه سيُغفَر لك وكأنّك من أهل بدر).. وهذا ليس بصحيح، لأنّ الشّعر لا يغفر للإنسان ذنوبه ولا عيوبه ولا كذبه.. لكنّ (ابن رشيق) ظنّ أنّ الشّعر يغتفر الكذب حتّى لو كان خُلُقيّاً وليس فنّيّاً، وطبعاً الكذب الفنّي لسنا معنيين به لأنّه ضربٌ من اللّهو في الكلام، لكن أن نقبل الكذب في الخُلق فمعاذ الله أن يكون ذلك صحيحاً، لأنّه من يقبل ماجناً كاذباً فاحشاً لمُجرّد أنّه شاعر.. وكأنّ الشّعر يستثني الإنسان من إنسانيته؟

إذاً فقد كان موقف (ابن رشيق) خطأً كبيراً.

عبد القاهر الجرجاني

(الصّدق الباطن والخيال الظّاهر)

عبد القاهر.. دائماً نقف عنده لأنّه متكلّمٌ شعريٌّ أجاد علم الكلام والبلاغة، وعرف كيف يفصل بين الأمور وكيف يميّز بينها ويمحّصها؟

والمشكلة عند المتكلّمين مشكلةٌ حسّاسةٌ لأنّها تتّصل بالقرآن الكريم.. فأن نقول:

إنّ الاستعارة مقبولةٌ وهي خيالٌ، فهذا يعني أنّك تقبل أن يُقال إنّ القرآن الكريم فيه خيالٌ أو استعارةٌ أو مجازٌ.

الآن يُظَنّ أنّ الأمر سهلٌ، لكنّه لم يكن كذلك قبل قرون، حيث كانت المعارك تحتدم دائماً بين أهل الظّاهر وأهل التّأويل أو المتكلّمين، حول المجاز في القرآن الكريم. فهل ينطوي على مجازٍ أو لا ينطوي على مجاز؟

الّذين يأخذون بالظّاهر يقولون: ليس في القرآن إلاّ الحقيقة وليس فيه مجازٌ أبداً، لأنّهم يخافون إن قلنا (إنّ فيه مجاز، أن نغلط في تطبيق المجاز أو أن نضلّ، وعندما سُئِل (الإمام مالك) رضي الله عنه، عن الاستواء على العرش، كيف يكون؟).. فقال: (الاستواء معلوم، والكيف مجهول، والإيمان به واجبٌ، والسّؤال عنه بدعة).

وبهذا قطع الطريق على أيّ تأويل، لكنّ الّذين يسألون لا بدّ لنا من أن نجيبهم بتأويل لا محالة، لأنّ بعض العقول لا تكتفي بالقول: (إنّ الكيف مجهول، فهي تريد أن تبحث عن الكيف)، وبالمقابل.. بعض العقول لا تقبل أنّ (يد الله فوق أيديهم) تعني: (أنّ هناك يداً إلهيّة، وإنّما تفهم أنّ اليد هي القدرة، أي أنّ قدرة الله فوق قدرتهم لأنّ اليد تستعمل في القدرة).

فالأشاعرة لا يقبلون إلاّ بالتّأويل، لأنّهم ينزّلون الله سبحانه عن القول الظّاهر، فلو قلنا بالظّاهر لأثبتنا – معاذ الله طبعاً – صفاتٍ جسمانيةٍ ومادّيةٍ للذّات الإلهيّة، فإذاً لا بدّ من التّأويل، ولا بدّ من القول بالمجاز.

ويُروى أنّ أحد غلاة القول بالظّاهر وكان ضريراً، سُئل: ماذا تقول في قوله تعالى (من كان في هذه أعمى فهو في الآخرة أعمى وأضلّ سبيلا) – الإسراء: 72 – ؟، وبالطّبع لم يستطع أن يعطيَ جواباً.. وكان مجرّد السّؤال إهانةً له، لأنّ الأعمى في الآية.. فيها الحقيقة وفيها المجاز، من كان أعمى مَجازاً في هذه الدّنيا فسيبقى أعمى في الآخرة، أمّا إذا كان الأعمى حقيقةً سيبقى أعمى في الآخرة، فهنا ستصبح مشكلة.

ويجدر القول أنّ المَجاز في القرآن موجودٌ حتماً، لأنّه أصل الكلام، فبعد بدايات اللغة أصبح معظم الكلام مجاز.

لكن أن ننتقل من كلمة (مجاز) إلى كلمة (خيال)، هنا لا يقبل الكثيرون أن نقول: إنّ في القرآن تخييلاً أو خيالاً أو تمثيلاً أو تشبيهاً، فيفترضون أنّ هذا هو عبارةٌ عن شرحٍ فقط وعن توضيح، وأنّه ليس خيالاً، وهذا ما عانى منه (عبد القاهر)، فهو يقول: إنّ كلّ الاستعارات التّمثيلية في الشّعر تخدعك عن الحقيقة ولا يمكن أن نقبل بها، لكنّنا نقبل بها فنّاً فقط، يعني مثلاً:

وبياضُ البازيِّ أصدقُ حُسْناً

إنْ تأمّلْتَ من سوادِ الغرابِ

وهذا يقوله مَنْ يُدافع عن الشّيب.. والطائر البازيّ محبوب وهو أبيض، والغراب مكروه وهو أسود.. فالشّاعر يخدع المُتلقّي فيقول:

وبياض البازيّ أجمل من سواد الغراب، فإذاً بياض الشّيب أجمل من سواد الشّعر أي الشّباب.. فما الذي في هذا البيت؟

يقول (عبد القاهر): هنا خداع، وهذا تخييلٌ خادع – وكلّ التّخييل خداع في الأصل – يعني الشّاعر يستطيع بالخيال أن يخدعك عمّا تعرفه، وأن يُصوّر لك الباطل حقّاً، فيُصوّر لك أنّ الشيخوخة أفضل من الشّباب بزعمه أنّ البياض عند البازيّ أفضل من السّواد عند الغراب.. فهذا خداع، وكلّ الاستعارات التّمثيليّة خداعٌ كذلك.

لكن إذا أعدنا التّأمّل في الأمر كما يقول (عبد القاهر)، لوجدنا أنّ هذا الباب – باب التّمثيل – هو من أعظم الأبواب في التّعبير عن الأفكار وفي التّأثير في النّفوس وفي جذبها، بأن نبدأ بالفكرة الصّحيحة في الباطن وأن نُخرجها بثوبٍ مجازي، أي يكون الخيال للثّوب فقط، يعني أن يكون الصّدق في الباطن وأن يكون الخيال في الظاهر.. لنرى قول الشّاعر:

لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى

فالسّيل حربٌ للمكانِ العالي

وهنا، (لا تنكري عَطَلَ الكريم من الغنى): يعني لا تنكري أن يصبح الكريم فقيراً ولا يبقى عنده مال، وكذلك (فالسّيل حربٌ

للمكانِ العالي): لأنّ السّيل ينحدر عن المكان العالي.

فالشّطر الأوّل هو صدق الباطن أو المعنى، والشّطر الثاني هو خيال الظاهر أو الشّكل.. هذا الخيال ليس للعب، وإنّما لتأكيد صدق الفكرة في الشّطر الأوّل، يعني.. الكريم لا بدّ أن يغدو فقيراً أو إن غدا فقيراً فلذلك سبب، السّيل يتدفّق من السّماء على الجبال، لا يقف عند الرّبا وإنّما ينحدر إلى القاع.

فالرّبا هنا هي الكريم، لأنّه بين النّاس أعلاهم كالرّبا بين الصخور، والوهاد هي النّاس البخلاء والأغنياء والوضعاء، فالسّيل لا يقف عند الربا والكرماء بل ينزل إلى القاع والأغنياء والبخلاء.

فإذاً.. قياس هذه الفكرة بهذه الصّورة هكذا، الكريم بين مجتمعه كالرّبا بين الصخور، فكما أنّ المال لا يبقى في يد الكريم لأنّه ينحدر عنه إلى الفقراء والأدنياء، كذلك السّيل لا يثبت عند الرّبا فينحدر عنها إلى القاع، وهنا حصل (تشبيه، أو تمثيل، أو تخييل، أو محاكاة) معنى بصورة، أو صدق بخيال.

هنا كأنّ (عبد القاهر) حلّ المشكلة، وكأنّه قال: تعالوا نتّفق على أن نأتي بفكرة لنعبّر عنها في صورة، وأن نقبل الخيال في الصّورة لأنّه شرحٌ للفكرة وليس لذاته، ولأنّه يوضّح لنا الفكرة.

إذاً.. حتّى لو قلنا إنّ في القرآن تخييلاً فهو لتوضيح الفكرة وليس للّعب أو لإثارة الإعجاب، يعني الشّاعر لا يريد أن يُثير الإعجاب، بل يريد أن يُعبّر عن فكرةٍ صعبة، كيف يقول لنا إنّ من الطبيعي أن يصبح الكريم فقيراً، لماذا؟

هنا يأتينا بصورة من الواقع المرئي المحسوس، لأنّ المعنى لا يفهم إلاّ إذا صُوّر، والناس لا يفهمون إلاّ بالمرئيّات أي العين، فمهما شرحت لهم بالغيب سيقولون: أرنا ووضّح لنا ومثّل لنا أي ائتنا بمثال حسّي، فقلّةٌ من النّاس الّذين يؤمنون بالغيب دون طلب للمحسوس، لأنّ هذا يحتاج إلى رقيٍ في التفكير يعلو به المرء عن المحسوس.. نصل إلى قول الشّاعر:

الشّيبُ كرهٌ وكرهٌ أن يُفارقني

أعجب بشيءٍ على البغضاء مودودُ

الشّيبُ كرهٌ وكرهٌ أن يُفارقني: طبعاً هنا معنىً أيضاً، فالشّيب كريهٌ لكنّني أكره أن يُفارقني.. الشّاعر لا بدّ أن يكون صادقاً أو لا بدّ أن يكون كاذباً في إحدى العبارتين، فهل كان الشّاعر كاذباً؟ أم كان صادقاً في الحالتين لكنّه كان يُعبّر تعبيراً مُخيّلاً؟

يعني أنا الشّيب مكروهٌ لي، لكن هل هو أفضل أم ما بعد الشّيب؟.. بالطّبع الشّيب بالنسبة إلى الموت هو المقبول.. فلذلك الشّاعر صادقٌ في الحالتين، لكنّه خيّل لنا الأمر وكأنّه ينطوي على تناقض.. لكنّ قول الشّاعر هنا أوضح:

لا تركننّ إلى الفرا

قِ وإن سكنت إلى العناق

فالشّمس عند غروبها

تصفرّ من حذر الفراق

أين الصّدق في المعنى هنا؟ وأين الكذب في الخيال؟ وما المراد بالبيتين على رأي (عبد القاهر)؟

أي لا تأمن الفراق وإن كنت في العناق، أي لا تأمن انقلاب الأمور، ويوضّح ذلك في البيت الثاني.

يعني يقول أيّها الإنسان كن حذراً دائماً وقلقاً ومتيقّظاً، فإن سكنت إلى العناق وأنت في أقصى حالات الودّ والصّفاء فخف من الفراق، وهو تعبير غريب.. فكيف وهو في أعظم حالات

اللقاء يخاف الفراق؟.. فأجابه بصورة، حيث أوجد علّةً خياليّة لعلّةٍ طبيعية.

العلّة الطبيعية هي أنّ الشّمس تصفرّ عند الغروب، لكن هل تصفرّ لأنّها تفارق الدّنيا؟.. هل تصفرّ الشّمس لأنّها تخاف الفراق؟.. هذا هو خيال الشّاعر، هو يزعم أنّ الشّمس تخاف وتخشى من مُفارقتها للدّنيا فتصفرّ رعباً، لذلك يقول:

إذا كانت الشّمس على عظمة قدرها تصفرّ خوفاً من الفراق، فينبغي عليك أن تخاف من الفراق، حتّى وإن كنت تعانق محبوبتك.

وهنا نوعٌ من الإطراف مع نوع من التّفكير، فالعادة أنّ الإنسان لا يُفكّر في الضّد وهو في طرف النّقيض، فهو لا يُفكّر في الفرح وهو يبكي أو العكس، فالشّاعر هنا يقول له:

فكّر في ذلك لأنّ الشّمس تصفرّ رعباً من الفراق، فإذاً حتّى لو كنت معانقاً فينبغي أن تخاف من الفراق.

فالبيت الأوّل فكرة أو معنى أو صدق، أمّا البيت الثاني فهو خيال أو شكل، فهنا أنا أُصوّر فكرةً في شكل، وهذا يعني أنّني أفسح المجال للفكر وللمشاعر دون حدّ بأن توضّع في ثوب خياليٍّ أو تخييلي، لأنّ التعبير بالصّدق عن الصّدق يصبح خطابة أو نثر، فإن عبّرت عن الفكر بالشّعر فأنا أضيف إلى الكلام مُتعةً، لأنّ الكلام المألوف العادي لا يهزّ المشاعر فإن أضفت إليه الخيال كان له تأثيرٌ في المشاعر.. والأمثلة عند (عبد القاهر) كثيرة، يقول الشّاعر:

الرّيح تحسُدُني عليّ لكِ ولم أخلها في العِدا
لّما هممْتُ بقُبلةٍ ردّت على الوجه الرِّدا

يقولون: إنّ الخيال كالسّحر في فعله وفي إمتاع النّاس.. فالشّاعر هنا يزعم أنّه كان يهمّ بقُبلةٍ فهبّت الرّيح وغطّت وجه المحبوبة بالرِّداء، فتضايق لأنّ هذه الرّيح منعته من القُبلة، فماذا قال؟: جعل الرّيح من أولئك الذين حسدوه على محبوبته، حيث قال (تبيّن لي أنّ الرّيح تعاديني وتحسدني عليكِ، وكلّ الوجود والطّبيعة تحسدني عليكِ، لماذا هذا الاعتقاد؟

لأنّه لّما همّ بالقُبلة هبّت الرّيح فغطّت وجه المحبوبة بالرِّداء وحالت دون القُبلة.. والآن هل هبّت الرّيح لكي تغطّي الوجه ولتحول دون القُبلة؟

بالطّبع لا، هذا يعني أنّ الشّاعر يحسّ بأنّ كلّ شيءٍ في الوجود يُراقبه، ولذلك خيّل لنا الفكرة على هذا النحو، فالبيت الأوّل فكرة أو معنى، والبيت الثاني صورة أو شكل.. فتصوير الفكرة بصورة مطلوبٌ، وتكون العلّة الطبيعية معلّلةً بتشبيهٍ طبيعي، يعني هبوب الريح علّة طبيعيّة لكنّ الريح لا تهبّ لما زعمه الشّاعر فهي تهبّ لأمرٍ آخر.. وهنا أيضاً:

يا سالباً قمرَ السّماءِ جمالَه
ألبستَني للحزنِ ثوبَ سمائِهِ
أضرمتَ قلبي فارتمى بشرارةٍ
وقعتْ بخدِّكَ فانطفتْ في مائِهِ

يقول الشّاعر لمن يُخاطبه في البيت الأوّل: أنت سلبت القمر حُسنَه يعني أخذت حُسن القمر، لكنّكَ أعطيتني سواد الّليل أي الحزن، فهو يُعبّر عن فراق محبوبته بأنّك أخذت الحُسن وأعطيتني السّواد.

البيتان هما في وصف الخال الكائن في وجه المحبوبة، وهو وصفٌ عجيبٌ غريب لأنّه دار دورةً بعيدةً جدّاً، حيث يقول لمحبوبه: أعطيتني الحزن، فاحترق قلبي ألماً، فطارت شرارةٌ منه، وقعت في خدّك الذي هو كالماء في النّعومة، فانطفأت طبعاً الشّرارة فخلّفت الخال الأسود.

لكنّهم كانوا يُعجبون جدّاً بهذا الشّعر على أساس أنّه خيالٌ بعيد، وعلى أساس أنّه لعبٌ بالخيال.. لكن هنا فكرة وهي: الّلعب بالخيال إن كان كما يفعل (أبو تمّام) أي يوضّح فكرة،

فهو أرقى أنواع الخيال، كما يقول (الشّبلي) الذي استشهد به عبد القاهر:

قضيبُ الكرْمِ نقطعُهُ فيبكي

ولا تبكي وقد قطعَ الحبيبُ

و(الشّبلي) هو تلميذ (الجُنيد) ومن تلاميذ (الحلاّج) أيضاً وقد وقف متألّماً وهو يرى مصرعه، وهو من العارفين الكبار.. وهنا يقول الشّاعر في البيت آنف الذّكر: عندما نقطع عود أو قضيب الشّجرة في الكرْم فإنّه يبكي لفراقه الأصل، فيا أيُّها الإنسان أيكون القضيب أو الجماد أقرب منكَ إلى العاطفة؟

يعني هل يُعْقَل أن يكون قضيب الكَرْم أعظم عاطفة منك؟ لأنّنا إذا قطعنا قضيب الكَرْم رأيناه يبكي لفراقه الشّجرة، فهذه القطرات التي تنجم عن قَطع الغصن وهي قَطرات رسغ الشّجرة، افترض الشّاعر أنّ هذه القَطرات ليست قطرات الرّسغ وإنّما هي دموع الغصن لفراقه منشأه الذي هو الشّجرة.

وأنت أيُها الإنسان يقطعك الحبيب الذي هو الله سبحانه وتعالى ويُخاصِمك ويبعدك عنه، فلا تبكي ولا تُبالي ولا تهتم، مع أنّك تُقطَع عن أصلك ومصدرك ومنشئك.. وهذا البيت يحتاج أحياناً إلى مُجلّد لشرحه، لكنّ الشّاعر أوجزه في صورة، وهنا عظمة الشّعر أي أن يُفكّر لك الشّاعر، وذكرنا سابقاً أن تعريف الشّعر هو: (التّعبير أو التّفكير بالصّوَر).

فالشّاعر هنا يُفكّر بالصّورة، يعني يعرض لك منشأ الإنسان أو ضرورة منشأه أو كما يُفتَرض هو منشأه، في صورة صغيرة هي قضيب الكَرْم.. والجدير بالذّكر أنّ الشّاعر (جلال الدين الرّومي) كأنّه أفاد من هذه الفكرة، فأوّل قصيدة في ديوانه (المثنوي) الشهير – الذي هو خمسون ألف بيت – وهي: (استمع إلى النّاي كيف يبكي من ألَم الفراق).. فيقول الرّومي: إنّ نغمات النّاي هي بكاؤه حنيناً إلى الغاب الذي قُطِع منه، ومن المعروف أنّ نغمات النّاي حزينة، وأنّه لا يعطيك نغماته بسهولة، فهو يحنّ إلى الغاب الذي قُطِع منه.

والإنسان ينبغي أن يحنّ إلى المصدر الإلهي الذي قُطِع منه أيضاً قياساً على النّاي، يعني لا ينبغي أن يكون النّاي أشدّ عاطفة من الإنسان، أو أن يكون قضيب الكرم أشدّ عاطفة من الإنسان.

وهنا (تفكيرٌ بالصّور)، فلو أعطيت هذا البيت (للظاهريّين) سيقولون لك: هذا كذب، هنا الشّعر ليس كذباً أبداً، هنا تخييلٌ للفكر لكي يُفهَم، لأنّه من الصّعب أن نتحدّث عن المنشأ الإلهي وعن الفراق وإن لم نأت بهذه الصّورة (صورة الكَرْم، أو صورة النّاي) أو أيّ صورة عبّر عنها الشّعراء.

إذاً، أن أعبّر عن المعنى بصورة كما قال (عبد القاهر)، هو خير ما يمكن أن أفعله لكي أكون صادقاً، ولو بدا شكل الشّعر كاذباً في الظّاهر.

والصّدق هو الأصل وهو الّذي ينبغي أن يُطلَب في الشّعر، وليس الكذب، لأنّ الخيال وسيلة للتّفكير أو التّعبير وليست غاية.

المراجع والمصادر

- تاريخ الأدب العربي – حنّا الفاخوري.
- النقد المنهجي عند العرب – محمد مندور – القاهرة – 1948.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب – طه أحمد إبراهيم – القاهرة – 1937.
- نقد الشّعر في الأدب العربي – نسيب عازار – بيروت – 1939.
- ضحى الإسلام – أحمد أمين.
- النقد القديم – الدكتور: عصام قصبجي – جامعة حلب.

□□

تنـــازع الـــذات الـــساردة ونزوعها إلى التحرر
من منظور التحليل النفسي للأدب
عدّاء الطائرة الورقية أنموذجاً

□ د. فوزية زوباري

يبني خالد حسيني(*) نص روايته "عدّاء الطائرة الورقية(1)" على تخوم السيرة الذاتية والتخييل الروائي؛ ليؤرخ تحولات الوعي عند هذه الذات الفاعلة والمنفعلة بما يحدث معها، وما يدور حولها، وعند الشخصيات الأخرى التي تسيّر أحداث القص وتطوره، وتشابكه، بانفتاحها على المستقبل، مثلما كانت، في الوقت نفسه، منفتحة على حاضرها وماضيها. كما يتقمص الكاتب دور الذات الساردة، التي هي في آن واحد، الذات المحورية، التي تهيمن رؤيتها الذاتية الداخلية على كل شيء، فتعرّي نفسها، وتنتقدها، وتنتقد محيطها، وهي تنظر إلى عجزها حيال كثير من الأحداث والأمور المهمة، وإلى محاولاتها في تخطي ضعفها تجاه موضوعاتها التي تشكل الواقع الذي تعيش فيه اجتماعياً وثقافياً وتاريخياً، في محاولة منها لبناء شبكة من العلاقات التي تصل بين الماضي: استرجاعاً وتذكراً، والحاضر، معايشة ومعاناة، والمستقبل تطلعاً إلى تحرير الذات من القيود والعوائق التي تثقل كاهلها، وتمنعها من الانطلاق إلى حيث تريد.

يبدأ زمن السرد من النهاية، حيث استقر أمير، الشخصية الرئيسة، مع والده الملقب بطوفان آغا في الولايات المتحدة، وطنهما الثاني، بعد أن هجرا أفغانستان، وطنهما الأول، بسبب حروبها الداخلية المستمرة. ومن ضفة بحيرة سبريكلز، في الجانب الشرقي من حديقة البوابة الذهبية في سان فرانسيسكو، حيث تسير الذات الساردة مع أمير جنباً إلى جنب فتتوحد رؤاهما، ويهيمن ضمير المتكلم "أنا" على السرد؛ ليعيد الترتيب الطبيعي لأحداث الرواية. وتعود تقنية الاسترجاع، إثر مخابرة هاتفية من رحيم خان، صديق العائلة، لتسيطر على السرد، فتكسر

خطية الزمن الروائي التي وصلت إلى نهايتها، وتعود الذات الساردة إلى طفولتها؛ طفولة الثانية عشرة تسترجع أحداثها المؤثرة التي حفرت في أخاديد العمر ذكريات كانت تظن أنها قد دفنتها إلى الأبد، لكنها ما لبثت أن عادت فجأة إلى السطح بمجرد مخابرة هاتفية.

"... واقفاً في المطبخ وجهاز الاستقبال على أذني، علمت أن رحيم خان لم يكن وحده على الخط ... بل كان معه كل ماضيّ من الذنوب غير المكفّر عنها"(**). وتأتي صيغة الفعل الدالة على الزمن الماضي لتكون المؤشر "... حدث هذا من زمن طويل، عائداً بذاكرتي إلى ذاك اليوم". مخابرة هاتفية حملت معها رياح التغيير العاصف في حياة أمير، الذي يفتح، مكرهاً، أبواب الماضي على مصراعيها للدخول إلى العمق، عمق الذات المؤرّقة، والمحمّلة بالذنوب غير المكفّر عنها، ليبدأ صراعاً مع الذات وتنازعاً يخلّف القلق والتوتر اللذين يتحولان إلى خوف وعزلة فتتجنب الجميع، وتكتفي بحسن؛ ابن خادم المنزل، صديقاً فرضته الظروف، وأخاً أكرهته الظروف نفسها على أخوته في وقت لاحق لكنها أخوة، وكما أكرهته على فتح أبواب الماضي، ستدفعه بقوة إلى فتح أبواب المستقبل؛ لتمنحه فرصة الخلاص والنزوع إلى الانعتاق من تنازعات الباطن، بكل ما يحمله من قلق وتوتر وخوف وعزلة، نزوعاً نحو تحرير الذات لتعيد إليها توازناتها، وتخلصها مما يعيق تقدمها على المستويات جميعها، ولاسيما المستوى العاطفي الذي عانت من حرمانه إلى وقت طويل.

لفهم أوضح لطبيعة الصورة التي انطبعت عليها الذات الساردة من خلال نصها الروائي، الذي يبقى كتابة مرموزة ينبغي فك سننها(2) لا بدّ من العودة إلى هذا النص، وتفكيك وحداته الجزئية إلى عناصرها البسيطة، ثم البحث عن شبكة العلاقات الرابطة لأجزائها وتشعباتها بعضها مع بعض من جهة ومع المتن من جهة أخرى، وما ينتظمها من رباط زمني، ونفسي أو لا شعوري، حتى إذا ما عمدنا إلى إعادة التركيب، بعد إضاءة سطح تلك الصورة وعمقها، استطعنا تقديم مشهد أكثر وضوحاً وبروزاً لتلك الذات؛ إذ إن الروائي، وبشكل عام، "يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة، ويمنحها التعبير الفني بدلاً من أن يكتبها بالنقد الواعي، فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التي تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتاً إلى إدراكها بوضوح، فبفضل قوة احتمال ذكائه تأتي هذه القوانين مندمجة في إبداعاته"(3).

لذلك كان لابدّ من قراءة التخييل الروائي بمنظور نفسي؛ ليمنح النصوص بعداً آخر، ويلاحظ الكتابة في "تكوينها وفي اشتغالها"(4) ولاسيما أننا في صدد بناء هوية للذات السردية تنطلق من النص، وتعود إليه، وتضيء أعماقها وظاهرها من خلاله.

بناء هوية الذات الساردة:

فترتان زمنيتان فاصلتان تحكمتا في تكوين هوية الذات الساردة. والطبيعي أن يكون الأساس في هذا التكوين للفترة الأولى، فترة الطفولة؛ أي الفترة الزمنية التي أسست الهوية في سكنها الأول الأصلي في البلد الأم أفغانستان، في كابول على وجه التحديد. كما أسست، هذه الفترة الزمنية، الدور الرئيس في تكوين الشخصية التي صورّها "فرويد"، وتنشئتها، والتي تشتمل على الذات الدنيا، والذات، والذات العليا، وأن التجانس والتعاون بينها يمّكن الفرد من "التفاعل المرضي، والتكيف مع محيطه"(5)، وحدوث العكس يخفّض درجة التكيف والانسجام. والأمر المؤكد عند فرويد "أن الذات الدنيا هي نوع أولي من الطاقة النفسية، وهي موطن الغرائز، وأنها، إضافة إلى ذلك، تشكل

الطاقة النفسية الحقيقية، وأنها الحقيقة الذاتية الأولية للإنسان، ذلك أن العالم الداخلي يتكون عند الشخصية قبل امتلاكها تجارب العالم الخارجي، لذلك فهي تمثل القاعدة التي تبنى عليها تلك الشخصية".(6)

نعود إلى النص الحكائي نستنطق ما نقلته الذات الساردة عن نشأتها وعن طفولتها، فنقرأ الحزن والتعاسة الناتجين عن طفولة حُرمت من أمومتها لحظة تفتح عينيها للحياة. ففي اللحظة التي ولدت فيها روح أمير، انطفأت، وللأبد، روح الأم. مفارقة أولى خلّفت في نفس الطفل آثاراً كان يترجمها، من وجهة نظره الطفولية المحرومة، بمواقف أبيه السلبية والباردة العواطف، ظناً منه أن ولادته تسببت في موت أميرة أبيه الجميلة. وقد فقد أمير بموت أمه مصدراً أساساً من مصادر حياته العاطفية الأولية المغذية لذاته الدنيا، ولتوازنه العاطفي المطلوب في هذه السن. كما أنه فقد ببرودة عواطف أبيه وجمودها، مصدراً ثانياً ووحيداً من مصادر العاطفة والحنان اللذين تحتاجهما تلك الذات. ولقد أكدّ علم النفس دائماً أن عواطف الأبوين توفر للطفل "اللذة" اللازمة لتخليصه من التوتر والقلق المؤثرين سلباً في نمو شخصيته على الشكل السوي(7). وقد كان التوتر والقلق مرادفين للخوف الذي كان ينتاب الطفل "أمير"، ويدفعه إلى الانعزال في غرفته زمناً مديداً. وإذا ما بحث عن صديق محب يواجه به هذا الخوف، ويتصدى للانعزال، لم يكن يلقى أمامه سوى حسن، ابن خادم المنزل علي. لقد فرضت الظروف صداقته، كما ستفرض، فيما بعد، أخوته التي لم تكن في بال أحد.

هكذا أصيبت شخصية الذات الساردة بصدع عميق وجدنا تفسيره في ردود أفعالها اللامبالية، وأحياناً اللئيمة تجاه أحداث مؤثرة خطرة تعرض لها الأب أولاً، ثم حسن ثانياً.

تنازع الذات الساردة وتجاذباتها مع الأب:

إضافة إلى الهّوة العاطفية الكبيرة الموجودة بين الأب وابنه أمير، كانت هناك هوّة أخرى تتجلى في اختلاف طبائع الطرفين، وطريقة النظر إلى الأمور وإلى مواجهة الحياة. ففي حين كان الأب يمتلك القوة والشجاعة في مواجهة الأمور الصعبة، حتى ولو كانت مواجهة جسدية ربما كلفته حياته، كان أمير يتميز بعجز واضح في شخصيته أمام المواقف التي تتطلب شجاعة وحزماً. ولجوء الكاتب إلى الحوار بين الأب وابنه كانت دلالته واضحة:

(- أريد أن أتكلم معك رجل إلى رجل، هل تستطيع القيام بذلك مرة واحدة؟

– نعم بابا جان، تمتمت وأنا أشعر بالدهشة.)

ثم تعود الذات الساردة إلى حديث النفس، المونولوج: "كانت لحظة جيدة، إذ من النادر أن نتحدث أنا وبابا، وهو يضعني في حضنه، أكون غبياً إن أضعت هذه الفرصة".

إن أخطر ما يمتلكه شعور إنسان، ولاسيما الطفل، أنه غير محبوب من أقرب الناس إليه "إنني في الحقيقة، كنت دائماً أشعر أن بابا يكرهني قليلاً ... لمَ لا؟ لقد قتلت زوجته المحبوبة، أميرته الجميلة، ألم أفعل؟"

كان أمير كثيراً ما يسترق السمع إلى أبيه وصديقه رحيم خان وهما يتحدثان عنه. كان يسمع أباه يقارن بينه وبين نفسه قائلاً لصديقه:

– أقول لك، لم أكن هكذا أبداً.

".... أغمضت عيني، وضغطت أذني أكثر على الباب، أريد أن أستمع ولا أريد".

كانت الذات الساردة كثيراً ما تقطع سردها لتلجأ إلى الحوار، في محاولة لإعادة انتباه القارئ وشدّه إلى الحدث أو إلى الخبر، ولاسيما أنه يدور بين الأب وصديقه عنها:

(- في بعض الأحيان أنظر من النافذة، وأراه يلعب في الشارع مع أولاد الحي، أرى كيف يدفعوه فيما بينهم، يأخذون ألعابه، يلكموه هنا، يركلوه هناك. وهو لا يدافع عن نفسه أبداً ... هو فقط ... يخفض رأسه و ...

- إذاً، هو ليس عنيفاً، قال رحيم خان؛

- ليس هذا ما أقصد ... هناك شيء ما ينقص هذا الصبي؛

- نعم، نزعة اللوم؛

- الدفاع عن النفس ليس له علاقة باللوم. هل تعلم ماذا يحصل عندما يضايقه أولاد الحي؟ يتدخل حسان ويقاتلهم جميعاً ... وعندما يعودان إلى المنزل أقول له: كيف أصيب حسان بذلك الجرح على وجهه؟ يقول لي: لقد سقط.

- كل ما عليك فعله هو تركه ليجد طريقه، قال رحيم خان؛

- وأين ينتهي هذا الطريق؟ طفل لا يدافع عن نفسه، يصبح رجلاً لا يدافع عن أي شيء؛

- لو لم أر بعيني الطبيب يخرجه من بطن زوجتي، لما استطعت التصديق أنه ابني.) **(ص33- 34)**

لقد تداخلت عوامل متعددة في عملية بناء العالم النفسي لهوية الذات الساردة استفادت من المتخيل الروائي، كما استفادت من المحيط الواقعي في علاقة جدلية أنتجت سمات مميزة لهذه الذات تتحدد بـ:

1ـ التوتر والقلق، نتيجة الحرمان العاطفي وعدم الشعور بالاطمئنان؛

2ـ الخوف، نتيجة التوتر والقلق المستمرين؛

3ـ العزلة والجبن، نتيجة الخوف من الآخر، وقد تجلى في ردود الأفعال السلبية والإرادة المسلوبة؛

4ـ نزعة اللوم، نتيجة عوامل متعددة، أقرّت بها الذات الساردة في حين حاول رحيم خان ردّها "كان رحيم خان مخطئاً بشأن نزعة اللوم هذه".

وتتجلى هذه السمات مجتمعة في المفارقة الحاصلة في ردود أفعال كل من الأب وابنه تجاه حادثة اجتياز الحدود الأفغانية المزروعة بالجنود الروس؛ إذ كانا مع جملة من الأفغان الهاربين إلى باكستان. وكان أن تعرض الضابط الروسي للمرأة التي كانت مع زوجها وابنها من مجموعة الركاب، طالباً قضاء بعض الوقت معها في مؤخرة السيارة.

تباطأ السرد هنا، لتقدم لنا الذات الساردة مشهداً وصفياً متكاملاً يكون سيد الموقف: وجوه الركاب الأفغان، ذعر السائق الذي كان يقوم بدور المترجم، خوف المرأة وتعلقها بزوجها ثم بكاء الطفل. في هذا الموقف الذي يخيّم عليه الخوف والدهشة في آن، يبرز موقف الأب الشجاع والمعترض دون خوف ولا وجل:

(- ... أريد أن أسأل هذا الرجل شيئاً، أسأله أين خجله ؟

- يقول إننا في حالة حرب، ليس هناك ما يخجل في الحروب.

- ... قل له أن يصيب مني مقتلاً ... لأنني إن لم أسقط سأمزقه إرباً لعن الله أباه (...) **(ص121)**

تعلّق الذات الساردة حوارها ليتحول إلى مونولوج يفضح أساريرها، وتبرز ذاتها الدنيا لتعطّل عمل الذات والذات العليا معاً، إذ تستنكر موقف الأب الشهم في ردّ فعل يحمل السخرية المبطنة بالضعف:

" .... أيجب عليك أن تكون بطلاً دائماً؟ فكرت وقلبي ينبض بعنف.

ألا تستطيع أن تتنحى جانباً لمرّة ؟ لكني أعرف أنه لا يستطيع، لم يكن هذا من طبيعته، المشكلة كانت طبيعته، طبيعته كانت ستقتلنا جميعاً".(ص122)

هنا يحقق النص أعلى درجة من الجمالية التي تعتمد الحركة والتنقل السريع بين تقنيات الحكي من سرد إلى مونولوج إلى حوار، مقتطعاً، ذلك كله، بوقفات وصفية تحقق وظيفتها الجمالية، بل كثيراً ما نرى تنقّل السارد بين الضمائر المتنوعة، ثم يتابع تطور الحدث مثيراً الشوق واللهفة إلى ما ستؤول إليه الأحداث، بعد ردّ فعل الأب الذي يرفع من وتيرة التشويق والانفعال معاً:

– ... قل له إني سأتلقى ألف رصاصة قبل أن أترك قلة اللياقة هذه تحدث. (ص122)

تسترجع الذات الساردة حدثاً وُضِعَتْ فيه، وجهاً لوجه، مع مجموعة من الرفاق في معركة بينهم وبين حسن، وكان أن لاذت بالفرار خوفاً ورعباً، مع شعور صارخ بالجبن: "كنت أتساءل أيضاً إن كنت ابن بابا ...؟! (ص122)

أمام مشهد مثل هذا المشهد كان لا بدّ أن نتساءل: هل يمكن لعنفوان الشباب، وشدّة تسرّعه في رد الفعل وشدّة الإحساس بالنخوة والثأر للكرامة المجروحة أن يقف من دون حراك أمام هذا المشهد ؟ وهل يمكن لمواصفات يتميز بها ابن الثامنة عشرة قبل غيره من الناس الأسوياء، ألا تكون سيدة الموقف في أزمة مشابهة وحدث مشابه لذات سليمة البناء، إلاّ إذا كانت مصابة بصدع نفسي عميق ترسّخ في ذاتها الدنيا فأعاق عمل الذات، والذات العليا صاحبة القيم والأخلاق، وأعاق عمل الضمير في حالات مشابهة؟

الغريب في أمر "أمير" أنه لم يعتمد سلامة أناه بالهروب فقط، بل بالاستنكار من أن يأتي فعل الشهامة من آخر ذي طبيعة مندفعة تظهر مدى ضعفه واستكانته وجبنه أمام حدث مماثل، فكيف إذا كان هذا الفعل من طبيعة والده؟

تنازع الذات الساردة وتجاذباتها مع الصديق حسن:

بين أمير وحسن فارق عمري لا يتجاوز السنة لصالح الأول، لكنه فارق اجتماعي كبير يعود إلى أمرين ينبغي النظر إليهما بجدّية؛ لأنهما نتيجة لأمر واقع:

الأول: الفارق الطبقي بين الأسرتين؛ أمير وأسرته الأرستقراطية المنشأ، من جهة الأم؛ الأستاذة الجامعية ذات المنبت النبيل الذي ينتمي إلى الأسرة المالكة الأفغانية. والأب؛ الذي ينتمي إلى أسرة تاجرة مماثلة في الأهمية والغنى والموقع الاجتماعي؛

الثاني: الفارق الطائفي الذي يفرز المجتمع الأفغاني إلى طبقات متعارضة: حاكم ومحكوم، ظالم ومظلوم، مسيطر ومسيطَر عليه، ومن ثم خادم ومخدوم، إذ تحتل طائفة البشتون الطبقة الأولى، وطائفة الهازارا التي ينتمي إليها حسن عقائدياً، طبقة متأخرة إلى حد بعيد.

حسن، ابن خادم المنزل، وهذا كاف لتوصيف طبقته الاجتماعية، الهازارا. لنستنطق النص، ونترك الذات الساردة تصف هذه العلاقة وتعرّفها: " ... حسن وأنا رضعنا من الصدر نفسه، ومشينا خطواتنا الأولى على المرج نفسه، وتحت السقف نفسه نطقنا بكلمتنا الأولى: كلمتي الأولى كانت بابا، كلمة حسن الأولى كانت أمير، اسمي". وحتى ظروف التنشئة الأولى لكل من الصديقين كانت متشابهة جداً: أمير يتيم الأم، بعد موتها في أثناء ولادته، وحسن نشأ من دون أم لأنها تركته طائعة، وهجرت العائلة "لقد رفضت أن تحضن حسن، وبعد خمسة أيام كانت قد رحلت". فكانت المرضعة، وهي من الهازارا،

للاثنين معاً. لكن "حسن" أحيط برعاية أبيه وعاطفته التي لم يكن لها حدود، إضافة إلى رعاية رب الأسرة طوفان آغا ومحبته، في حين كان أمير نفسه يعاني من برودة عواطف أبيه وندرتها.

من خلال تقنية الاسترجاع، تعود الذات الساردة إلى الماضي لتوقف سردها بمشاهد وصفية، ترسم صورة خارجية لحسن؛ الذي يمتلك وجهاً "كوجه الدمية الصينية ... أنفه مسطّح ... عيناه الضيقتان ... ذهبيتان، خضراوان وحتى ياقوتيتان ... والشفة المشقوقة" التي استطاع والد أمير أن يعيدها إلى طبيعتها بفضل جرّاح خاص كان قد استقدمه خصيصاً لإجراء هذا العمل الجراحي. ثم يرسم صورة أخرى تتجاوز الشكل إلى المضمون لتعرفنا إلى حسن الأمّي، الذي يمتلك موهبة عظيمة للحفظ وتذوق لما يُقرأ له "... كان حسن أفضل مستمع ... يندمج تماماً مع الحكاية، يتغير وجهه مع تحولات القصة" وفضلاً عن ذلك كان يتنبأ لأمير بأنه سيصبح كاتباً عظيماً ستقرأ الناس كتاباته. وكأنّ السارد، وفي حركة استباق واستشراف، يفصح عن مستقبله الكتابي وعلى ما سيصبح عليه من منزلة روائية فيما بعد.

كانت الشاهنامه كتاب حسن المفضل الذي يحب أن يسمع قصصه، وشخصية البطل سوحراب، الذي قتل على يد والده رستم الذي لم يكن يدري ببنوته، كانت المفضلة لديه. لكن ما كان يتميز به حسن أنه كان صاحب مقلاع قاتل يستخدمه في المآزق الصعبة، ولاسيما في الدفاع، دائماً، عن أمير. لكن ... هل كان ذلك كله سبباً مساعداً ليحتل حسن منزلة الصديق المحبوب والمقرّب فعلاً من أمير؟ ما تكشفه الذات الساردة عن هذه الصداقة لم يكن من هذا القبيل؛ إذ إنها صداقة مفروضة بحكم الظروف التي يعيشها الاثنان دون أن يكون لها أساس مشترك في الطبقة الاجتماعية، والثقافية المدرسية أو حتى البيئية، على سبيل المثال، أو في الطبيعة الشخصية لكل منهما، إذ لم يتوفر شيء من هذا القبيل أو غيره مما يوجب صداقة أكثر عمقاً وجدية من تلك التي جعلتهما، وبحكم الظروف، يعيشان تحت سقف واحد، لكن كل من جهة. كانت الذات الساردة تصرّح علانية بذلك فتشير إليه، "لكن، ولا بأي قصة من قصصه، كان بابا يشير إلى علي بصفته صديقاً له، والشيء الغريب أني لم أفكر بحسن بصفته صديقاً لي أيضاً، ليس بالمعنى المعروف على كل".

ما تشير إليه بعض دلالات وحدات النص الجزئية التي تسجل هذه العلاقة، هو ذلك التردد الذي يشعر به أمير تجاه صداقته لحسن، ولاسيما حين عيّره آصف مشيراً إلى ذلك .. "كيف يمكنك أن تسمّيه صديقك؟ "يجيبه أمير، ولكن حديث النفس للنفس "كدت أقول، ولكن ليس صديقي! هو خادمي، هل اعتبره فعلاً كذلك؟" بالطبع لا، لقد عاملت حسن بشكل جيد، بصفته صديقاً، وأفضل من ذلك أقرب إلى أخ، ولكن، إذا كان هذا صحيحاً، إذاً لماذا عندما يأتي أصدقاء بابا بصحبة أولادهم لا أشارك حسن في ألعابنا؟ لماذا ألعب مع حسن فقط عندما لا يوجد أحد آخر؟" **(ص51)** في الوجهة المقابلة، كان حسن شديد الحب لأمير، ويعدّه مثله الأعلى في كل شيء. كان صادقاً في حبه، "ونقياً لدرجة إلهية، دائماً تشعر أنك منافق أمامه". **(ص66)**

- كيف أعرف إن كنت تكذب علي، حسن؟

- سآكل التراب قبل أن أقوم بهذا. **(ص62)**

هذه هي صورة حسن؛ المستقرة والثابتة في صداقتها وحبها، مقابل صورة أمير التي يتنازعها

الخـوف والقلـق اللـذان لا يعرفـان الاسـتقرار، والحب الـذي لا يعـرف الغيرية، بـل ليس لديه في موقفـه سـوى الجـبن في أحلـك المواقـف الـتي يخوضـها حـسن "كرمـى لعـيني أمـير" بـشجاعة وصمت وغيرية تتجاوز النفس.

لقد خذل أمير صديقه أكثر من مرة، وفي أكثـر مـن موقـف. لكنهمـا موقفـان نتوقـف عندهما لأنهما الأكثر دلالة.

أ- حادثة الطائرة الورقية الزرقاء، حـين لحـق بهـا حـسن لإحضارها كرمـى لعـيني أمير، وتعرض له آصف وزميلاه بالضرب والأذى. كان أمير يراقب الموقف عن بعد، وكان ردّ فعله أن هرب عائداً إلى البيت، تاركاً حسن بين براثن الثلاثة دون أي وازع من ضمير.

– حادثـة اتهـام حـسن بـسرقة هـدايا أمـير، الـذي تـدبر هـو نفسه الـسيناريو الكامـل لوضـع المـسروقات تحـت وسـادة المجـني عليـه، حادثـة تـسببت في عـزم علـي وحـسن علـى تـرك منـزل الأسـرة إلى وجهـة أخـرى، بعـد أن عرفـا بخفايـا الحادث، لكن دون كشف سر ذلك، وغاية أمير أن يخلو له وجه أبيه.

تتوقـف الـذات الـسارد في سـردها المتنـامي، لتفـسح المجـال أمـام انعطافـات تـشكل نـصوصاً نوعيـة داخـل الـنص الروائـي المـتن وعنونتهـا بــ: "ذكرى"، "حلم"، "ذكرى"، لتقودنا إلى لا وعي الذات الساردة، أو إلى اللاشعور الـذي يصلح لأن يكـون رحمـاً لكـل "التخيـيلات الـتي تـشبع الـذات فيها رغبتها على مستوى المتخيل بإعادة تقديمها إلى نفسها".(8)

فما معنى أن تستعيد الـذات الـساردة أحـداث الأمـس البعيـد، عنـدما رضـعت هـي وحـسن مـن صدر سـكينة الهازاريـة؟ ومـا معنـى أن تتـذكر الآن، وفي هذا الظرف قول القائل: "هنـاك رابطـة أخوّة بين الناس الذين يرضعون من الصدر نفسه؟ هل تريد الـذات الـساردة أن تحقق استباقاً روائيـاً لما ستعلمه فيما بعد من أمر الأخوّة مع حسن من علاقة غير شرعية لأبيه؟ حتى الحلم الذي حلم به أمير، الذي كان استرجاعاً لأحداث بعينها وقعت وارتبطت مباشرة بحسن، وكان هـو سـبباً رئيسـاً في حدوثها وكأنّها شريطُ أحداثٍ لصورٍ متتالية، كمـا هـو الفيلم الـصامت، ينقـل ويكـرر صـوراً وأقـوالاً قيلـت، يريـد أن يسترجعها، مـع تكثيـف وتركيز لبعض الصور، أو إضافات لصور فرعية أخـرى تخـدم الـصورة الأسـاس: حادثـة الطـائرة الزرقـاء، وذهـاب حـسن لالتقاطهـا، وإحـضارها كرمـى لعـيني أمـير، آصـف صـاحب الأفكـار الهتلريـة يعـترض طريقـه وتكـون الفرصـة مؤاتيـة للاقتصاص من "الهـازاري القـذر". فـإذا مـا أشـرنا إلى الاعتقـاد الـذي ذهـب إليه الفلاسفة المسلمون من أن الأحلام تبقى أثراً من آثار المخيلة، ونتيجة من نتائجها(8)، أو أنها "صورة ناتجة عن المخيلة التي تعظم قوتها في أثناء النوم على أثر تخلصها مـن أعمـال اليقظـة، ولاسيما أن الحـواس تحـدث فينا آثاراً تبقى بعد زوال الأشياء المحسوسة"(10). فكيف نفسر الإضافات على مشاهد الحلم، مثل حادثة الاعتداء الجنسي الـذي مارسه آصـف علـى حسن، ونقلتـه مخيلـة أمـير بوصـف متـأن ودقيـق وكأنه لقطات كاميرا حقيقية: حسن وهـو مثبت من قبل والي وكمال، ونظراته التي تشبه نظرات نعجة مستسلمة، ثم نظرات أمير التي تراقب عن بعـد مـا يحـدث وبحيـاد غريـب ينتهـي إلى الهـرب، هـرب الجبـان مـن اعتـداء يترصـده أو أذى سـيلحق به.

ينقل المختصون في التحليل النفسي الفرويدي عـن أسـتاذهم قـولاً مفـاده أنّ الحلـم هـو الطـريق الملـوكي المـؤدي إلى اللاوعـي. وتفـسير الحلـم يقتضي القـدرة علـى "اختـراق الأقنعـة الـتي تـستر الرغبـات في الحلم محاولـة التوصل إلى الأفكـار الحقيقـة للحلـم، أي لمحتـواه الكـامن، وذلـك مـن

خـلال إزالـة الأقنعـة عـن محتـوى الحلـم الظاهر"(11)

فإذا كان الحلم هو الطريق الذي يقود إلى اللاوعي، وإذا كانت "الحياة الحلمية تقوم على الاتصال بين اللاوعي وما قبل الوعي"، فإن الحياة النفسية على العكس من ذلك تقوم في يقظتها على الاتصال بين "ما قبل الوعي والوعي نفسه". وقد صرحت الذات الساردة في لاوعيها؛ أي في حلمها، بأن ذلك الهروب لم يكن فقط جبناً من خوف لاحق، وإنما هو ثمن كان عليه أن يدفعه، ليخلو له وجه أبيه بإقصاء حسن من الطريق.

" ... ربما كان حسن هو الثمن الذي عليّ دفعه، الخروف الذي عليّ ذبحه لأكسب بابا ...". والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كان ثمناً عادلاً ؟**(ص87)**

على الرغم من صعوبة الموقف فإن "أمير" سرعان ما ينسى منظر حسن المعتدى عليه والمتهالك وهو يحمل إليه الطائرة الزرقاء، ويذهب إلى أبيه وكأنَّ شيئاً لم يكن؛ "مشيت إلى ذراعيه المليئتين بالشعر، ودفنت شعري في دفء صدره، وبكيت، ضمني بابا بشدّة إليه ... بين ذراعيه نسيت ما حصل، وكان هذا جميلاً."

قد نجد في تصرف أمير نوعاً من ردود الأفعال لأخلاق ميكيافيلية آمنت بمبدأ "الغاية تبرر الوسيلة" بصفته وسيلة في الدفاع عن النفس، تسوّغه القوى الدافعة للذات الدنيا، التي تجاوزت في قوتها وفي تأثيرها القوى الرادعة للذات والذات العليا؟ وهذه أمورٌ مطروحة أمام النفس البشرية بغض النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا معها.

جمل متتابعة تعرض سلسلة متوالية من أنواع السلوك والأحاسيس والأفكار تراءت للذات الساردة عن طريق "الذكرى" أو عن طريق "الحلم". ويتابع القارئ هذه المتواليات على أمل أن يجد تفسيراً لسلوك الذات الساردة وتصرّفها الذي بدا غريباً، لكن الأمر لا يبدو كذلك. لقد بدت رغبة الحلم في أن تتكلم، وفعل الكلام هو الذي قام مقام الرغبة بعد فوات الأوان.(12) وحين أتيح لهذه الرغبة الكلام، من خلال "الذكرى" أو "الحلم" تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلاً واحداً من الإشباع".(13) لقد "عبرت عن نفسها، وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصارتها لا تنتظر أحداً كي يرد الجواب أو يرضيها"(14)

هل كان ذلك نوعاً من التداعي أو الإفضاء من أجل التنفيس أو إخراج المكبوت طلباً للراحة فقط ؟

تنازع الذات الساردة مع الآخر في المحيط الاجتماعي:

الملاحظ في طبيعة الشخصيات المحيطة بأمير أنها تعاني من القلق والتوتر؛ سواء مع ذواتها أم مع محيطها. فهي تعيش ضمن بنية اجتماعية مغلقة، تتجلى في التراتبية الطبقية والمذهبية بشكل واضح ومؤثر. وقد انعكس ذلك على حياتها، وفاقم من صراعاتها، وأثرَّ في مجرى أحداث القص بشكل رئيس. وضمن مواصفات سيكولوجية، وأخرى شكلية خارجية، وثالثة اجتماعية تتعايش هذه الشخصيات ضمن محيطها اختلافاً أو ائتلافاً، وضمن شبكة من العلاقات التي يغذيها الوصف بصفته وسيلة لها وظائفها الدالة، ولها تقنياتها الروائية التي تعمل "على بلورة الشخصية وتشخيصها أمام القارئ من خلال رسم التفاصيل الصغيرة"(15)، إضافة إلى أن تعطيل حركة الزمن السردي بالوصف يمنح الراوي فرصة للتأمل، والقيام بدور تفسيري أو إيحائي من خلال علاقة تلك الأوصاف بالشخصية، وعلاقة هذه الشخصية بالزمان والمكان.

فإذا ما وصفت الذات الساردة "آصف"، وهو الشخصية الرئيسة التي عاشت في محيط أمير، وبحالة تنازع دائم معه، منحتها من الصفات ما ينطق بهويتها الشخصية "آصف ذو العينين الزرقاوين، ولد لأم ألمانية وأب أفغاني". وعندما

تصفه بـ "سوسيوبات" فإن تفسير الراوي للكلمة بين قوسين هو نوع من توكيد الصفات بغية إبرازها وتوضيحها للعلن فيقول: "شخص مصاب باختلال الشخصية تظهر في تصرفات وردود فعل غير اجتماعية ... وحشيته تسبق تصرفاته". **(ص48)**

ويعلن الحوار الدائر بين الذات الساردة وآصف عن طبيعة الفارق، وطبيعة التنازع بين الشخصيتين، ونستطيع تحديد ذلك على النحو الآتي:

أمير	آصف
الضعف	القوة
التوتر والقلق	التوتر والقلق
الخوف	الاندفاع والتحدي
الحيادية	العداء الحاد (للشيوعية وللهازارا)
السلبية	الفعل والتنفيذ
الهروب	المجابهة

وقد تمت المواجهة بين الشخصيتين في موقفين، الأول: كان عندما تعرض آصف وطلاه كمال ووالي لحسن في اعتداء، انتهى بإيذائه جسدياً، دون تدخل أمير الذي اكتفى بالمراقبة من بعيد ثم الهرب. والثاني: في مواجهة تحد صارخة، بعد أن انخرط آصف في صفوف طالبان، وأصبح يمثل السلطة الحاكمة، وأمير الذي أصبح أمريكياً من أصل أفغاني وعاد إلى البلاد بقصد تخليص ابن أخيه غير الشقيق من براثن آصف ... المواجهة الأولى كانت تنازعاً أدى إلى صراع ذاتي عاشه أمير متذبذباً بين الشفقة لحال حسن، والهروب من رد فعل مناسب. أما المواجهة الثانية، فكانت أمام آصف من قبيل التحدي لأخذ ثأر قديم. وكانت عند أمير صراعاً مع ذاته، ثم صراعاً مع آصف لتخليص سوحراب من براثنه، لكنها، في النتيجة، كانت نزوعاً نحو التحرر وعتق النفس من مجمل صراعاتها السابقة.

ومن تداخل علاقات هاتين الشخصيتين الرئيستين، والشخصيات الأخرى المساعدة، نستطيع أن نخرج بفهم أوضح لتركيبة المجتمع وأحداثه، صراعات حاول الكاتب، بوعيه وفكره الناقد، الكشف عنها؛ إذ تركزت في:

1- الاعتقاد الراسخ للإنسان الأفغاني بالتراتبية الطبقية والمذهبية، التي تمنح المكانة المتعارف عليها في المجتمع لكل فرد دون مساءلة أو مناقشة، هذا واضح في قول حسن وهو يواجه إيذاء آصف بمقلاعه، مهدداً ولكن برجاء الخادم:

(- اتركنا آغا، أرجوك ...

بينما آصف يخاطبه بقوة تلك التراتبية:

– ضعها جانباً أيها الهازارا الذي لا أم له). **(ص51)**

2- التناص الفكري بين أفكار آصف العرقية المتطرفة، وأفكار الصفاء العرقي التي نمت وتطورت في الغرب مع تطور النظريات العلمية، ثم ما لبثت أن عادت إلى الساحة في أيامنا هذه بعدما خبت مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية. واستلهام آصف لتلك الأفكار يشير إلى وعي الكاتب بالواقع الأفغاني الذي تمزقه – مثل غيره من المجتمعات الطائفية - ويلات الاستناد إلى القبيلة والعشيرة والطائفة عوضاً عن الدولة التي يجب أن تكون المرجع، وعن المواطنة الحقة التي يتساوى فيها أبناء المجتمع كلهم.

3- وعي الكاتب بحالة الفقر والتخلف التي وصلت إليها أفغانستان، هذا الوعي الذي عبرّ عنه الأب بمقارنة بسيطة بين بلده وإيران: تخلف الأولى وفقرها، والحضارة التي وصلت إليها الثانية:

(- قال: إن أستاذي واحد من أولئك الحسودين، يغارون لأن إيران كانت قوة صاعدة في آسيا، وأغلب العالم لا يستطيعون إيجاد أفغانستان على الخريطة.

- ... من الأفضل أن تؤلمك الحقيقة من أن تضحك على نفسك بالكذب). **(ص66)**

ما تقدم من شخصيات، مثلت لنا نماذج واقعية عن الإنسان الأفغاني، وهو يعيش حالة تمزق داخلي بين عالمين متناقضين: عالم القيم المترسبة في أعماق بعض الشخصيات في محاولة منها لترسيخها بشتى الوسائل، وعالم القيم التحررية التي تؤمن بها بعض الفئات المتنورة، في محاولة منها للتمرد على القيم المترسبة بالوعي والانفتاح. من هذا الصراع بين العالمين؛ يتولد قلق الذات الساردة مع ذاتها، ومع محيطها، في محاولة للخروج من هذا المأزق بالنزوع إلى الخلاص والتحرر.

نزوع الذات الساردة إلى التحرر والخلاص:

من أفغانستان إلى باكستان فأمريكا، وبتسلسل زمني منطقي، تتصاعد أحداث القصّ بشكل طبيعي هادئ إلى أن تنعطف، وبشدة؛ لتعود بشكل مفاجئ من سان فرانسيسكو، حيث استقرّ أمير مع زوجته ومع أبيه، إلى الماضي البعيد في البلد الأم. مخابرة هاتفية من رحيم خان يطلب من أمير الحضور إلى باكستان لأمر مهم يتعلق به. ويعود السرد إلى الوراء، وبقفزة كبيرة، يسترجع فيها السارد ماضياً مثقلاً بالذنوب غير المكفرّ عنها أو المصرّح بها حتى لأقرب الناس إليه، لزوجته، التي بدأت حياتها معه مصارحة إياه بماضيها، وبزواج غير مرضيّ عنه لا من الأهل ولا من المجتمع، لقد غفر لها ذلك الماضي، لكن لم تكن لديه الجرأة أو الشجاعة ليصارحها – بالمثل- بماضيه، بخيانته لحسن، وخيانته للعلاقة التي كانت تربط حسن وأباه بوالده، والأذى الذي سببه للثلاثة.

لم يرزق أمير بأطفال بعد زواجه، ودار بخلده أن حرمانه القدري من الطفل ربما كان "بسبب ما قام به، ربما كان هذا عقابه"، هذا المنولوج الاعترافي يعدّ بداية الصحوة؛ صحوة الضمير الذي كان غائباً وعاد فجأة، إذ إن "عذاب الضمير دليل على وجوده، كما يقول الأفغان" "رجل لا يملك ضميراً لا يتعذب"، والعذاب، إضافة إلى القلق والخوف هو مصدر الألم وتنازع الذات الساردة. بالأمس لم يكن يعترف بنوع من الإساءة سبّبها لغيره، خاصة لحسن، على الرغم من أنه تعمد ذلك. الآن بدأ إحساسه يتغير.

لم تكن رسالة حسن إلى أمير التي سلّمها إلى رحيم خان إلاّ سبباً غير مباشر لقدوم أمير إلى لقاء صديق والده في باكستان، ولم تكن تلك المصارحة بين الاثنين عما يتعلق بحياة رحيم خان، بعد رحيلهم، هي السبب أيضاً. لقد استقدم الصديق القديم، رحيم خان حسناً وزوجته فارزانا من الهازاراجات ليسكنا معه منزل والد أمير لحمايته من عبث العابثين، وعادت سنوبار، والدة حسن، بشكل مفاجئ؛ لتنضم إلى العائلة في سكنها الجديد، ثم ولادة سوحراب لحسن، هذا الطفل الذي كان شبه أبيه حتى في مقلاعه الذي يتزنّر به أينما ذهب، ثم مقتل عائلة حسن على يد الطالبان الذين احتلوا المنزل، خلال سفر رحيم خان، ولم يبق سوى الطفل الذي أودع الميتم. لكن ذلك كله لم يكن هو السبب أيضاً. يبقى سرد رحيم خان يسير سيراً متتابعاً وتصاعدياً في طريقه إلى التطور. وتبدأ الحبكة بالتعقد عندما يطلب من أمير الذهاب إلى كابول لإحضار الطفل سوحراب لإيداعه بين أيدي "توماس وبيتي كو لدويل" الزوجين الأميركيين اللذين يديران ميتماً في بيشاور. يتحول السرد إلى حوار بين رحيم

خان وأمير، الذي يرفض الذهاب في أول الأمر، مغامراً بحياته وحياة أسرته التي تنتظره في المهجر. عند ذاك لم يجد الصديق بداً من المصارحة والكشف عن السر. "... حسن، أخوك غير الشقيق من أبيك، وعليك أن تذهب لتخليص ابنه".

- لماذا أنا؟ لمَ لا تدفع لشخص هنا كي يذهب، سأدفع له إن كانت مسألة مال!

– أعتقد أننا .... نحن الاثنان نعلم لماذا يجب أن تكون أنت! أليس كذلك؟ **(ص220 – 221)**

– هناك طريقة لتعتق نفسك ... بإنقاذ طفل صغير، يتيم، ابن حسن، الضائع في مكان ما من كابول. **(ص227)**

يبدأ أمير باسترجاع الإشارات التي كانت أمامه في الماضي، والتي لم يجد تفسيراً لها إلاّ الآن "... طلب بابا الدكتور كومار ليصلح شفة حسن، عدم نسيانه لعيد ميلاده، جواب بابا الحازم عندما سألته عن استئجار خدم جدد قال: حسن لن يذهب إلى أي مكان، ... هو باق معنا حيث ينتمي، هذا بيته، ونحن عائلته، ... لقد بكى بابا عندما غادرنا علي وحسن ..." **(ص225)**

يعود أمير إلى ذاته، والمونولوج سيد الموقف؛ فالأمر يستدعي كشف حساب عن الماضي، وإعادة النظر في المواقف الجبانة تجاه أخيه الآن، وتجاه ابن أخيه المعرّض للخطر. "... نظرت ثانية إلى الوجه المستدير في الصورة ... لقد أحبني حسن كما لم ولن يحبني أحد ثانية، لكن جزءاً صغيراً منه مازال يعيش في كابول، ينتظر".**(ص227- 228)** إنها صحوة الضمير الذي عاد من سباته فجأة، وأحس بمسؤوليات الأمر الواقع الجديد، ولاسيما أنه أصبح مسؤولاً عن عائلة بعد أن كبر، وأنهى دراسته، وامتهن الكتابة الروائية، وتزوج، ومن الطبيعي أن يكون نموّه النفسي قد أخذ مساراً مماثلاً لنموه الجسدي، إذ إن الفرد ينتقل "من مرحلة إلى أخرى مع التقدم المستمر"(16)، وإن نموّ الشخصية يكتمل بحالتين: "النضج الطبيعي، والتعلم ... الذي يخلّص من الإحباط ... ويثابر على تكوين التقمص والتسامي والاستبدال"(17). ويثبت علم النفس التحليلي أنه من الصعب جداً، إن لم يكن من المستحيل، عزل آثار النضج عن آثار التعلم. فالنضج والتعلم يسيران جنباً إلى جنب، بل يبدأ بيد في مجال نموّ الشخصية، وكان من الطبيعي، نتيجة لذلك، أن تتغير رؤية أمير للأمور، ويتغير موقفه من الأحداث، ومن طريقة مجابهته لها.

يوافق أمير أخيراً، ويتحول السرد إلى حوار بينه وبين السائق في طريقهما إلى كابول: حوار تتخلله استراحات وصفية: لأماكن يسترجع ذكرياتها عندما اجتازها مرات ومرات مع أبيه، فيحدد الأمكنة: ممر خيبر. ويحدد الزمن، بعام 1974، ويذكر أسماء مشهورة لها مرجعياتها التاريخية: البطل الطاجيكي مسعود شاه الملقب بأسد بانجشير، طالبان ودورها في أحداث أفغانستان وصورتها في الشريعة، اللحى السوداء التي تصل إلى الصدر، والتي دفعت بعض التجار للتخصص في صناعتها، لاسيما للصحفيين الغربيين الذين غطوا أخبار الحرب، ثم سلاسل القرى المنتشرة على الحدود، والخراب الذي يغطي كل شيء. يعود بعد ذلك إلى الحوار مع السائق، حوار له دلالته الصارخة إذ يدور حول أفغان الداخل، وأفغان الهجرة إلى الخارج. "... أشار السائق إلى رجل عجوز تغطيه أسمال، يتثاقل على طريق ترابي، حزمة من القش مربوطة على ظهره، هذه أفغانستان آغا صاحبا ... أنت، لقد كنت دائماً سائحاً هنا، لكنك لم تدرك هذا... لماذا عدت؟ لتبيع أرض بابا؟ تأخذ المال وتهرب عائداً إلى أمك في أمريكا! **(ص233)** وفي

هذا اتهام مباشر من سكان الداخل الذين يتحملون عناء الحرب وتبعاتها ويحملون، دون غيرهم أوزارها، من الأفغان المهاجرين الذين تركوا أفغانستان نهباً لحروبها الداخلية، ناجين بأنفسهم، مفضلين عذابات الغربة على ذلك.

وحدات نصية جزئية مثقلة بموضوعات الحرب والأحداث السياسية التي ستصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ أفغانستان، تداخلت مع النص المتن بصفتها متفاعلات مؤثرة في مجريات النص، تحمل رؤية نقدية واعية لما يدور حولها ونستطيع تحديدها ب:

1- سيطرة قوات اتحاد شمال الأطلسي "الناتو" على كابول 1992 – 1996.
2- توصيف أعمال الناتو وفظائعهم، "يقتلون أي شيء يتحرك. التحالف دمّر كابول أكثر من الشوراوي.
3- دخول طالبان، بصفتها قوات المجاهدين، إلى كابول، وطردهم قوات التحالف: "عندما دخلت طالبان وطردت قوات التحالف من كابول رقصت في الشارع ولم أكن وحدي، قال رحيم خان.
4- انقلاب الموقف الشعبي ضد طالبان الذين يشار إليهم "بأصحاب اللحى"، للفظائع التي ارتكبوها: منها مجزرة مزار شريف ضد الهازارا، ومجزرة حصن بالاهيسار، ثم منعهم إحياء التقاليد الشعبية، تضييق الخناق على تصرفات الناس "... يجب أن تكتب عن أفغانستان ثانية ... نخبر بقية العالم ماذا تفعل طالبان بوطننا" .. طالبان التطهير العرقي، هؤلاء الذين لا يسمحون للمرء أن يكون إنساناً".
5- اعتماد طالبان على "الأدمغة الحقيقية لهذه الحكومة ...: عرب، شيشان، باكستانيون ..." والذين كان يشار إليهم بالضيوف.

تعود الذات الساردة لتتابع سردها في رحلتها للبحث عن الميتم الذي يقبع فيه سوحراب. ينقطع السرد لمزيد من الاستراحات الوصفية التي تصور الحالة التي آلت إليها أفغانستان، ولجوء مستمر إلى الاتكاء على أسماء بعينها لها مرجعياتها الواقعية في البلد: جادة مايووند، مقاطعة كارتيه رسي شمال نهر كابول الجاف ... حصن بالاهيسار؛ المعلم الأثري الذي احتله سيد الحرب دوستوم 1992 على ساحة جبل شيردرواند" إلى مزيد من اللقطات الوصفية التي تبرز سخرية المتناقضات: "أبنية تقف منتظرة الانهيار، حفر في السقوف، جدران اخترقتها شظايا الصواريخ، شوارع كاملة تحولت إلى ركام.... لافتة ضربتها رصاصة، على زاوية من الركام تقول: اشرب كوكاكولا". ... ثم ينقل في الجهة المقابلة، وهو في طريقه إلى الميتم، صورة مناقضة للأولى، لمنظر البيوت الجميلة التي مازالت تحافظ على جمالها وأناقتها ضمن خراب كابول: "... لمفاجأتي، أغلب البيوت في وزير أكبر خان كانت بوضع جيد"، إنها لطالبان وللضيوف.

ينفتح الماضي صفحة مضيئة تسترجع فيها الذات الساردة أيامها في منزل الأب الكائن في المنطقة نفسها، وكيف أخبره رحيم خان بأن بعض رجال طالبان أجبروا حسناً وزوجته على إخلاء المنزل، وقتلوهما رمياً بالرصاص. وما بين استرجاع لماضٍ من الذكريات، ومشاهد وصفية من الزمن الحالي، يبقى القارئ في حركة نواسية ما بين الواقع الملموس والخيال الحكائي الغني، واقع، لشدة مرارته، تتمنى أن يكون خيالاً محضاً.

يصل أمير مع السائق، بعدلأي، إلى الميتم ويتوقف السرد ليكون الحوار مع مدير الميتم الذي يخبرهم:

– هنـاك موظـف طالبـاني رسمـي ... يـزور الميتم كل شهر أو شهرين، يجلب معه مـالاً ليس بالكثير، لكن أفضل من لا شيء .... عـادة يأخذ فتاة ..... (ص225)

– إذا منعـت عنـه طفـلاً واحـداً سـيأخذ عشرة، لذا أتركه يأخذ واحداً، وأترك الحكم لله، أبتلع كبريائي وآخذ ماله الملعون، الدنس، الوسـخ ثـم أذهـب إلى البـازار وأشـتري طعامـاً للأطفال.

– اذهبْ إلى ملعب غـازي غداً، ستراه عند الاستراحة بين الشوطين، يضع نظارات سوداء ... (ص255- 256)

مهمـا كـان دور التخييل في عملية الكتابة هنـا، إلاّ أن مرجعيتهـا الواقعية ليست بعيدة عن التفكير في أوضاع بلد مازالت الحرب فيه تحصد الأخضر واليـابس، ومازالـت أسمـاء بعينهـا تسيّر تلك الأحداث الواقعية في البلد. المشهد الوصفي للملعب ومـا يـدور فيه بـين شوطي اللعب لابدّ أن يكـون مـن شـطحات الخيـال، حتـى ولـو كانـت مرجعيتـه تحمـل شـيئاً مـن حقيقـة الواقـع. في الاسـتراحة، احتفـال تـأديبي لرجـل وامـرأة اقترفـا جريمـة الزنـا، علـى حـد قـول رجـال طالبـان، والحفرتـان اللتـان حفرتـا في الملعـب تنتظرهمـا لتنفيذ العقوبة من قبل رجل دين طالباني:

– نحن هنا اليوم كي نطبق الشريعة، نحن هنا اليوم لنطبق العدالـة نحن هنـا اليوم لأن إرادة الله ... وكلمـة الرسـول محمـد عليـه الـسلام .... (ص267)

"الطالبـاني الطويـل مـشى نحـو كومـة الحجارة .... رمى الحجر نحو الرجل المعصوب في الحفـرة أصـابه في جانـب رأسـه" ... والمـشهد يكتمل، ... يعاد الرجم حتى الموت، تلقى الجثث في الشاحنة، ويعود الشوط الثاني من اللعب إلى الملعب وكأن شيئاً من تلك المجزرة لم يكن أبداً.

ويتمكـن أمير مـن تثبيت موعـده في الثالثـة بعد الظهر مع الرجل الطالباني، صاحب الشأن.

تتصاعد أحداث القص لتصل إلى القمـة في التشويق والانفعـال حـين يكتشف أمير أن رجـل الـدين الطالبـاني بطـل حادثـة الملعـب صبـاحاً، وصاحب الموعد ظهراً، هو آصف، جاء يحمل ثأراً قـديماً في منازلـة قتاليـة أمـام الطفـل سـوحراب، الظافر فيها هو الظافر بالطفل.

ينحـرف الـسرد ليتحـول كليـة إلى مـشهد وصفي للقاعة، مكـان الموعـد، لآصف ولباسه الطالبـاني، للحـرس المرافـق (Body Gard) للطفـل سـوحراب، وصـف يغـني الحـوار ويقـوّي دلالاته:

– إن شـــاء الله اســـتمتعت بـــالعرض؟ (ص274) (في إشارة مـن آصف لعرض الـرجم في الملعب).

– .... لكـن، أتريـد عرضـاً حقيقيـاً، كـان يجـب أن تكـون معـي في مـزار شـريف في آب 1998، كان هذا ما أسميه عرضاً ... (ص274)

مـرة أخـرى، يريـد الكاتب أن يحيـل علـى الواقع، على مجزرة التطهير العرقي ضد الهازارا التي قامت بها طالبـان، وليس استرجاع الماضي والعودة به إلى تلك الواقعة، ثم تحديد تاريخها، إلاّ مـن قبيـل الإمعـان في مرجعيتهـا الواقعيـة، ثـم ربط هذا الماضي بالواقع حاضراً.

(– ذهبنـا مـن بـاب إلى بـاب، نـدعو الرجـال والأولاد ونقتلهم أمام عائلاتهم، ليروا، ليتذكروا من هـم، إلى مـن ينتمـون، كـان يصرخ بنشوة ... كنا نقتحم أبوابهم ... وأنا ... أدير فوهة رشاشتي في الغرفة وأطلق وأطلق إلى أن يعميني الـدخان ... لـن تعرف معنـى كلمـة تحـرر إلى أن تقـوم بهـذا). (ص274- 275)

هـو تحـرر مـن نـوع آخـر يـصل إليـه آصف، وانـضمامه إلى الحركـة الحاكمـة للـبلاد هـو

سبيل مناسب لتطبيق فعلي للأفكار التي يحملها ويعتقد بها، وتصفية الهازارا بطريقة التصفية الجماعية هو نوع من التحرر للنفس المريضة.

– من باب إلى باب، لم نسترح إلاّ للطعام والصلاة، قال الطالباني. قالها بشغف كمن يتحدث عن حفلة عظيمة حضرها. تركنا الجثث في الطريق، وإذا حاولت عائلاتهم أن تخرج لتسحب الجثث إلى بيوتهم كنا نقتلهم أيضاً. تركناهم في الشوارع لأيام. تركناهم للكلاب، لحم الكلاب للكلاب". **(ص275)**

لقد أنهى آصف تصفية حسابه مع الهازارا، بمن فيهم حسن وزوجته، ولم يبق سوى الطفل سوحراب، وهو يحاول قتله نفسياً مع كل محاولة اعتداء جنسي عليه، إنه يتفنن بالقتل، وهاهو يخطط مسبقاً لمنازلة أمير، ونفسه تحدثه بالانتصار والظفر بسوحراب، طالما أنه يمتلك الوسائل التي تمكنه من ذلك. وانتصاره سيحقق له الخلاص من توتره ومن مواجهة الآلام النفسية التي يعاني منها إنسان مثله مختل في شخصيته، هذا الاختلال يظهر في تصرفاته وفي ردود أفعاله.

فمن الثابت في التحليل النفسي، أن النمو النفسي يماثل النمو الجسدي عند الإنسان من الطفولة مروراً بالمراهقة وانتهاء بالشباب، لكن، وفي كثير من الأحيان، ولأسباب عدة تعود إلى شخصية دون أخرى "يبقى الفرد على درج واحد من السلم .... ويكون نموه الطبيعي قد توقف. وعندما يحدث ذلك في النمو النفسي نقول: الفرد أصبح ثابتاً في مرحلة ما...."(18) وهكذا هو آصف، تبقى غرائزه الدنيا هي المسيطرة والمحرضة والدافعة، في حين تغيب الذات والذات العليا المسؤولة عن الأخلاق والقيم، ويغيب الضمير الرادع.

أمير في الطرف الآخر، ينتظر فرصته لعتق نفسه وإراحة ضميره المعذب، لكنه مايزال فريسة للتردد والحيرة، وحديث النفس يفسّر ويبرز إلى السطح ما هو مكنون في العمق: ".... كان تصرفاً غير مسؤول ... سأترك ثريا أرملة وهي في السادسة والثلاثين، هذا ليس أنت أمير، قال جزء مني: أنت جبان، هكذا ولدت وهذا ليس سيئاً كثيراً لأن الشيء الجيد أنك لم تكذب على نفسك في هذا أبداً ... لا شيء خاطئ في الجبن إذا أتى مع البصيرة، لكن عندما ينسى جبان من هو ... فليساعده الله". **(ص272)**

يتأزم الحدث، ويقف أمير وجهاً لوجه أمام آصف. وكل ما يتذكره بعد تلك الجولة المخيفة أنه قاتل قتالاً مشرّفاً يتناسب والغاية منه. لكنه لم يضع في حسبانه أن ترجيح كفة القتال ستكون لمقلاع سوحراب، الذي تدخّل في اللحظات الأخيرة. الزمن يعيد نفسه، والموقف مماثل تماماً مع اختلاف طفيف في الشخصيات. حسن في الماضي، في الموقف نفسه أمام آصف في الدفاع عن أمير وبالسلاح نفسه. سوحراب "الابن" في الحاضر يرفع مقلاعه في وجه آصف مهدداً ومنفذاً الوعيد من أجل الدفاع عن أمير، بالسلاح نفسه والألفاظ نفسها:

– توقف آغا أرجوك، توقف عن إيذائه.

لم تتوقف صرخات آصف، صرخات حيوان مجروح.

لقد استطاعت الذات الساردة اجتياز امتحان النفس، لتحريرها من عذاباتها، قبلت الدخول في المغامرة، ولو بعد تردد، الدخول في نزال غير متكافئ، والتضحية بخسائر جسدية كبيرة، لكنّ ما حققته على صعيد ذلك، كان النقطة الأهم. لقد وضعت حداً لصراعاتها الداخلية، صراعاتها مع ذاتها؛ هذه الذات التي يشير إليها فرويد بأنها "الرأس المشهور والبداية لكل صراع، ويضمن ذلك ما يحدث من تضاد مع المحيط الخارجي، وأن نتيجة الصراع تكون حاسمة في نمو الشخصية"(19).

وكان الظفر بالطفل سوحراب ظفراً على مستوى تحقيق الذات التي بدأت تعيد بنيانها من جديد على قاعدة أكثر صلابة واستقراراً، يسمحان لها أن تتبنى الطفل وتتعهده بعواطفها، وتتحمل مسؤوليته بجدارة تعيد شيئاً من الدَّين المستحق عليها تجاه حسن وأبيه، هذا الدَّين الذي تحملت تبعاته طوال السنوات الماضية. وهي الآن أكثر استعداداً للعمل على تنمية الروابط مع سوحراب؛ لأن "... ما حدث في تلك لغرفة مع آصف كان قد ربطنا بشكل غير قابلٍ للشك".

ثم تبدأ معركة الصراع مع المحيط الخارجي، الذي لم تكن فيه شخصية آصف، بأفكارها ومعتقداتها وأفعالها، إلا جزءاً من مجموع الشخصيات الأخرى الفاعلة في المحكي التخييلي، والتي كانت من ضمن العوامل التي ضمنت للنص تعدد مستوياته، بوصف هذه الشخصيات ذواتاً تعبّر عن رؤى بهدف تعرية الواقع وفضحه.

لم يشأ الكاتب تقديم فعل المعرفة بالمجتمع الأفغاني، والآفات التي تنخر جسده تقديماً مباشراً، بل ترك هذه المهمة لأحداث القص، وللشخصيات لتقديمها من خلال رؤاها، ومن خلال حواراتها، وأحاديثها مع ذواتها، ومن خلال المشاهد الوصفية التي كان كثيراً ما يتوقف عندها، ذلك كله يدفعنا إلى الاستخلاص والاستنباط أكثر مما يلقننا تلك المعارف. وقد تجلت روعة النص في أنه ترك باب المستقبل مفتوحاً نستشرف من خلاله أمرين:

1- عمل الذات الساردة على امتلاك عواطف الطفل، بإزالة حواجز الخوف والقلق والشك من نفس طفولته المعذبة، بعد سلسلة الأحداث المؤلمة التي مرّت عليها، وكانت أقوى وأعتى من السنوات العشر التي لم يتجاوزها عمر الطفل. لقد خاض أمير معركة التبني من خلال قنواتها القانونية والشرعية ليعيش معه في أمريكا، وعليه الآن اجتياز الامتحان الأصعب، وربما ساعده في ذلك محاولة استرجاع ما في الماضي من لحظات دافئة وجميلة تعيد الطفل إلى الزمن السعيد، وإلى اللعب بالطائرات الورقية.

2- انتهاء الحرب في أفغانستان وعودتها إلى الحياة الطبيعية "... الناس يتحدثون عن معركة قندز، آخر معقل صامد لطالبان في الشمال في كانون الأول ذاك، اجتمع الباشتون، الأوزباك، والهازارا في بون تحت سمع وبصر الـ U.N. بدؤوا العملية التي ربما تنتهي يوماً، وقد امتدت أكثر من عشرين سنة من التعاسة في وطننا. لقد أصبحت قبعة حامد كرزاي الكاراكول وتشاباته الأخضر مشهورين." **(ص385)**

هذا بالإضافة إلى ما حققه النص من وظائف جمالية ومعرفية، وذلك من خلال تقنياته المتعددة، ومن المواقف الملموسة للشخصيات المتنوعة تجاه المعايير الاجتماعية والقيم الأخلاقية.

لقد هاجر خالد حسيني؛ مؤلف "عدّاء الطائرة الورقية" إلى أمريكا، وطنه الجديد، حاملاً معه، في عقله وفي قلبه، كثيراً مما أثقل ويثقل كاهل الوطن الأم، أفغانستان؛ تاريخياً، واجتماعياً، وسياسياً. واستطاع، عن طريق التخييل الروائي، المتاخم لحدود السيرة الذاتية، والمستند في كثير من تفاصيله إلى الواقع الأفغاني، أن ينقل بفنية سردية عالية، حكاية طفلين أفغانيين؛ حملا في صداقتهما كل تناقضات مجتمعهما في الحب، والصداقة، والشرف، والخوف، والذنب، مبرهناً على قدرته في خلق حياة جديدة تسعى إلى الكمال.

المصادر والمراجع

1- بوعزة، محمد، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1.

2- حسيني، خالد، عداء الطائرة الورقية، ت:منار فياض، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط1 2010

Hosseini (Khaled), Les CERFS – VOLANTS DE KABOUL, traduit par valerie BOUGEOIS –belfond, Paris 2005

3- فرويد، سيغموند، الهذيان والأحلام في قصة غراديفا جوسن، ت: نبيل أبو صعب، مراجعة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق.

4- مويفن، المصطفى، بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، ط1 2005

5- النابلسي، محمد أحمد، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية، بيروت 1988

6- نويل، جان بيلمان، التحليل النفسي للأدب، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997

7- هول، كالفن، مبادئ علم النفس الفرويدي، تعريب دحام الكيال، مطبعة العاني وجامعة بغداد، ط1 1968

◆- خالد حسيني روائي أمريكي الجنسية من أصل أفغاني.

◆◆- عمدنا إلى ترقيم المقبوسات وفق صفحات الرواية في المتن، حرصاً على الاختصار في التوثيق.[1] - حسيني (خالد)، عدّاء الطائرة الورقية، ت: منار فياض، دال للنشر والتوزيع دمشق ط1 2010

Hosseini (Khaled), Les CERFS – VOLANTS DE KABOUL, traduit par valerie BOUGEOIS –belfond, Paris 2005

2ـ انظر: نويل (جان بيلمان) التحليل النفسي للأدب، ت: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 1997، ص 17

3ـ فرويد، الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لـ جوسن. ت: نبيل أبو صعب، مراجعة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة بدمشق ص242

4ـ انظر نويل، التحليل النفسي والأدب، ص123

5ـ هول (كالفن –س) مبادئ علم النفس الفرويدي، تعريب دحام الكيال، مطبعة العاني وجامعة بغداد، ط 1 1968، ص 22.

6ـ المرجع السابق: من 22- 28

7ـ انظر المرجع السابق ص 22

8ـ نويل، التحليل النفسي للأدب، ص 28

9ـ مويفن (المصطفى)، بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، ط1 2005، ص139

10ـ المرجع نفسه ص 138

11ـ انظر النابلسي (محمد أحمد)، فرويد والتحليل النفسي الذاتي، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص 29- 30

12ـ انظر النابلسي، ص 45

13ـ نويل (جان بيلمان)، التحليل النفسي للأدب، ص 25.

14ـ المرجع السابق نفسه، ص 25.

15ـ انظر بو عزه (محمد)، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط 1، ص 40 - 47

16ـ هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، ص 107

17ـ المرجع السابق نفسه، ص 131

18ـ هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، ص108

19ـ هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، ص108

□□

في نقد الرواية أصل وفصل: حكاية ضياع البلاد

❑ د. لطفية إبراهيم برهم*

يتخذ هذا البحث من رواية (أصل وفصل) للكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة" متناً له، مركّزاً على الخطاب السردي للحكاية الكبرى؛ حكاية ضياع البلاد عبر سيرة عائلة فلسطينية عريقة كما روتها الجدّات أو الأمهات أو المصادر التاريخية؛ وبذلك تكون الرواية موازاة فنية لواقع تاريخي محدّد بنهاية الثلاثينيات؛ فترة اندحار تركيا، وبدايات الانتداب البريطاني، وتغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين .

وقد تمت معالجة بناء الحكاية عبر محاور رئيسة هي: الحكاية والراوي: الحكاية الأولى / شهرزاد تحكي، والنص يكتب، والحكاية الثانية: حكاية الخروج، وهي حكاية الابنة "وداد"، والحكاية الثالثة هي حكاية الولدين "وحيد"، و"أمين"، وزمن الحكاية، والحكاية ـ حكاية مكان .

وإذا كان زمن القصة يرتدّ إلى بدايات الانتداب البريطاني على فلسطين، ويتوقف عند سنة 1937 ، فإن ارتداده يعرض قضيتين مهمتين، أولاهما أن الكاتبة تعيد قراءة تاريخ فترة لم تكن شاهدة عليها معتمدة البحث والتوثيق وذكر المصادر التاريخية والأدبية، حتى تكون التجربة المرصودة ذات مصداقية، وثانيتهما أن التاريخ يعيد نفسه، وأن الفلسطينيين يعيدون الأخطاء نفسها، وبذلك يكون الخطاب الروائي المحكوم بشروطه التاريخية، والذي لا يمكننا أن نعدّه نصاً تأريخياً أو توثيقياً، دعوة من الكاتبة لتأمل صورة الماضي، ومساءلته، واستجوابه في أكثر من سياق بما في ذلك الكتابة الروائية؛ لنفيد منه في توجيه السؤال للواقع، وقراءة التفاعلات الراهنة؛ إنه نص يتلاقى فيه التاريخ والفنّ والدلالة تلاقياً عضوياً، يعمّق وعي القارئ بالواقع المؤلم: المحنة؛ ليشحذ همّته للنضال من أجل التغيير..

* أستاذ في قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ سورية .

مفهوم الحكاية:

للحكاية ثلاثة مفاهيم متباينة، أوّلها: دلالة الحكاية على المنطوق السردي؛ أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وثانيها: دلالة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكّل موضوعَ ما يُروى، وعلاقاته المختلفة، وثالثها: دلالة الكلمة على حدث لا يُحدّد بالحدث الذي يُروى، بل بالحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما: إنه فعل السرد متناولاً في حدّ ذاته**(1)**.

إن البحث يشتغل، أساساً، على الحكاية بمعناها الأكثر انتشاراً؛ أي على الخطاب السردي بوصفه نصاً سردياً، وهو خطاب لا يُحلّل إلا بدراسة العلاقتين المحدّدتين بالعلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثاني) من جهة، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه حقيقة أو تخييلاً (الحكاية بمعناها الثالث) من جهة أخرى، والذي أطلق عليه "جنيت" اسم السرد، بينما أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي**(2)**.

فالحكاية سرد كتابي أو شفوي يدور حول موضوع معيّن**(3)**، ويطلعنا على الأحداث التي يرويها من جهة، وعلى النشاط الذي يُفترض أنه أنتجها من جهة ثانية؛ أي أن معرفتنا بهذا النشاط، وبتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتماً خطاب الحكاية؛ أي أن القصة والسرد لا يوجدان إلا بوساطة الحكي، والعكس صحيح أيضاً؛ لأن الحكاية؛ أي الخطاب السردي، لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، فهي تعيش بوصفها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها، وتعيش، بوصفها خطاباً، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها.

فتحليل الخطاب السردي هو دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد بوصفهما يندرجان في خطاب الحكاية الذي تصنف مسائله في ثلاث مقولات هي: مقولة الزمن التي تعبّر عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ أي العلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، ومقولة الجهة أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، أو التي يبدو بها السرد نفسه، ومقولة الصيغة؛ أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد**(4)**.

وقد ميّز "جنيت" بين القصة، والحكاية، والسرد، فالقصة مجموع الأحداث المروية، والحكاية هي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يرويها، والسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب؛ أي واقع روايتها بالذات**(5)**؛ أي أن "جنيت" أطلق اسم الحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي، المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل، وهذا يعني أنه لا يمكن دراسة الحكاية مفصولة عن الخطاب الذي تتأتّى به وفيه، فهي مقوّم من مقومات القصة؛ إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معيّنين**(6)**؛ وبذلك يكون "جنيت" قد ضيّق مجال السرديات بحصر موضوعها بصيغة السرد (الخطاب)، يقول: (الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى. إذ لا وجود للمحتويات الحكائية. هناك تسلسل أفعال أو أحداث، قابلة لأن تتجسّد من خلال أية صيغة تمثيلية)**(7)**، على

عكس السيميوطيقيين الذين يركّزون على المحتوى الحكائي؛ لأن الهدف من التحليل السيميوطيقي للسرد (الحكي) هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) الذي يتخذها(8).

فالحكاية، إذن، إجراء نميّز به بين القصة (مادة الحكي)، والقصة بوصفها نوعاً أدبياً له أصوله وفروعه المتعددة والمتنوعة في آن، وتميزه من "المحكي" بوصفه مظهراً سردياً للقصة "للمادة"(9)؛ إنها مجموعة من الأحداث، أو من الأفعال السردية تتوق إلى نهاية؛ أي أنها موجهة نحو غاية، هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار "سلاسل"، تكثر أو تقلّ حسب طول الحكاية أو قصرها، وكل سلسلة يشدّ أفعالها رباط زمني ومنطقي(10).

بناء الحكاية:

تبني الكاتبة "سحر خليفة" حكاية قصتها: حكاية ضياع البلاد؛ ضياع فلسطين على ثلاث حكايات تؤثث الفضاء الروائي بوصفه (المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة .. "الإطار: فضاء القصة" ومقتضيات السرد)(11)؛ لتنسج الحكاية الأمّ: القصة الكبرى للمجتمع الفلسطيني في أواخر الثلاثينيات: فترة انحدار تركيا، وبدايات الانتداب البريطاني، وتغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين؛ هذه الفترة المحددة بالزمن المتأرجح بين حوافر تركيا المندحرة، وجيوش الحلفاء المنتصرة(12).

ترصد الحكاية أرضية المجتمع الفلسطيني، وتتوقف عند المقاومة، محدّدة أسباب إخفاقها بجهل المرأة الذي لا ينفصل عن الجهل المتفشي في البلاد، ومواقف الأنظمة العربية، والأسباب التي أدت إلى إضراب الـ 175 يوماً، الذي وقع سنة 1936، وضمّ مدناً تجارية فلسطينية كبرى هي: القدس، وحيفا، ويافا، ونابلس(13)، مع أن تفاصيل الإضراب ونتائجه الوخيمة لم تكن الحدث الأهمّ في الرواية؛ لأن الحدث الأهم فيها كان رصد أرضية المجتمع الفلسطيني الذي بلورت صورته **ثلاث حكايات** هي:

الحكاية والراوي: الحكاية الأولى / شهرزاد تحكي والنص يكتب:

تتأمل الكاتبة في (أصل وفصل) أسباب إخفاق المقاومة الفلسطينية ممعنة النظر في الحدث الأكثر ألماً في التاريخ العربي الحديث، المتمثل في النكبة؛ وبذلك تعطي الكاتبة وجهة نظر في التاريخ، لا تكتب ما شهدته، بل تكتب ما روته الجدّة زكية، وما أثبتته الوثائق من المصادر التاريخية والأدبية، مبتكرة النماذج الخاصة بالعمل الروائي، مقيمة صلات بينها وبين الواقع الروائي المستند إلى شروطه التاريخية المعروفة، منجزة فعلاً كتابياً نيابة عن غيرها .

إن حكاية الجدّة زكية القحطان، سليلة العائلة النابلسية الشريفة، المشهورة بأصالتها، والتي تكشف المستور بأسرار التنجيم، واختراق الغيب **حكاية موسّسة**: أحلى راوية ورواية، امرأة أمية، وذكية، وموهوبة، وقوية، وتحبّ الحياة...

بصيغة المتكلم، الراوي العارف بخفايا كلّ شيء، كلي الوجود، الواعي بذاته، الجدير بالثقة تبدأ الرواية بحكاية الجدة زكية القحطان: حكاية ضياع البلاد عبر صوت الراوي (الحفيدة): الشخصية المحورية: الأنا الساردة التي تسرد الأحداث من جهة، وتكون موضوعاً لهذه الأحداث من جهة ثانية، والتي دفعتها الأحداث إلى تحمّل الحياة والمقاومة الداخلية من أجل الابتعاد عن السقوط، من أجل البقاء والاستمرار في الوجود في زمن قلّ فيه الوجود، بعد موت

الزوج بضربة بابور، سحبه إليه وفرم نصفه، وسرقة عمّها كبير العيلة؛ أشهر الأولياء المتدينين ميراثهم؛ ما تركه الزوج (المجيديات الذهبية والسبيكة الذهبية).

وجدت الجدّة نفسها من غير مُعيل، فلجأت للعمل بالخياطة بدءاً من الرفو والترقيع، مروراً بخياطة القنابيز والبراقع، وصولاً إلى الشهرة بموضتها وأناقتها ودرزتها النظيفة المخفيّة من دون حواشٍ مهملة أو قطعة نشاز.

بعد الزلزال الكبير الذي هزّ الدنيا في نابلس تهدّمت دار آل قحطان على مَنْ فيها، ومات كبيرها وهو شحاذ وأعمى ومقطوع بلا ذرية، ورثته الجدة زكية: ورثت من الدار غرفتين في وضع سليم قابل للسكن، وبابور طحين ....، سكنت مع أبنائها في هذه الدار(14)، مكافحة، قوية، صلبة، تمثّل الجيل الأول الأصيل الذي يعتزّ بقيمه وعاداته وتقاليده، كما تمثّل علاقاته مع الآخر؛ علاقاته مع الأبناء والمحيطين بها في أربع مدن فلسطينية، كان لحيفا حضور لافت فيها، في زمن خاص؛ زمن فاصل بين زمنين: زمن جعل صوت الراوية صوتاً مفرداً وجماعياً؛ صوتاً يسرد سرداً خاصاً، ويقاسم الآخرين تصوّراتهم، وينزاح عنهم في لحظة التأويل؛ وبذلك نتوقف في الرواية عند كاتب حقيقي وكاتب ضمني داخل النص، مستفيدين في هذا التوقف من أصحاب نظرية التلقي الذين كتبوا عن قارئ حقيقي وقارئ ضمني، وقارئ افتراضي(15).

الحكاية الثانية: حكاية الخروج:

تتجلى **الحكاية الثانية في حكاية ابنة الجدة وداد** التي زوّجتها أمها من ابن شقيقها الثري رشاد(16)، وهي حكاية رصدت التحولات النفسية، في محاولة بناء الذات بدءاً من مشاركتها في مظاهرة النساء، التي حرّكت في أعماقها نوعاً من مراجعة الذات التي لم تدم أكثر من دقائق(17)، وصولاً إلى عملها ممرضة في المستشفى(18). تعكس الكاتبة في هذه الحكاية حالات نفسية مضطربة للشخصية الروائية، وتشدّها إلى أسبابها الاجتماعية، تلك الكامنة في العلاقات، وتتجلى على مستوى السلوك الشخصي. في هذا الإطار يمكن التركيز على حالة شديدة الخصوصية في الرواية، وهذا يعني أنها غير موجودة في الحياة الواقعية، إنها الحالة التي تعكس توتر العلاقة بين الابنة وداد، وأمها زكية؛ علاقة غير سوية تنبئ عن إخفاق تربية تراكمت في النفس البشرية، وتحولت مع مرور الزمن إلى عقدة الإحساس بالدونية وبالنقص وباللا جدوى وفقدان القيمة، إلى أن تمّ التحوّل في بنية الشخصية بعد أن عملت ممرضة في المستشفى، وهو تحوّل بدأ بالتساؤل: (بدأت تتساءل ما الدنيا؟ بدأت تتساءل ما نفع الأهل؟ بدأت تتساءل عن معنى الأمّ والأمومة. أمها صارت بالنسبة لها مثل الغولة. صارت تكرهها من الأعماق. صارت تحسّ أنها السبب بما حلّ بها. فلو كانت تحسّ بآلامها هل كانت تدعها تتعذّب وهي تعلم أن ذلك الزواج ليس زواجاً بل صفقة. بدأت تفهم معنى الصفقة. بدأت تفهم أن الأمور ليست كما تبدو على السطح. الأم ليست منزّلة والأهل ليسوا سند الظهر، والزواج غلط والناس غلط والدنيا غلط. بدأت تتململ وتتمرّد ...)(19).

وداد هي الشخصية المتميّزة التي سرعان ما بدأت الظروف الجديدة تؤثّر فيها، وتخرجها من حياتها الروتينية، فقد رفضت صفقة زواجها من رشاد ابن خالها، وكرهته من الأيام الأولى للزواج، ثم تركت البيت في حيفا، وهربت إلى القدس؛ لتكون برفقة ليزا الناشطة الاجتماعية،

والسياسية، المتعاطفة مع الشعب الفلسطيني، التي أخذتها معها إلى كلّ نشاط اجتماعي أو سياسي(20)، وخلقت منها إنسانة واعية مثقفة، فعّالة، مغايرة، وتابعت وداد في صقل شخصيتها والتحرّر من قيود الأسرة والعادات والتقاليد بعد عودتها إلى بيت العائلة، وانفصالها عن رشاد، والعودة لتعيش مع أمها في نابلس. لقد أخذت تفكّر في مستقبلها وفي كيفية توفير مصدر المعيشة لها ولمولودها الجديد الذي يتكوّن، وبعد إخفاق مشروعها مع صديقتها في فتح صالون حلاقة قررت الالتحاق بدورة التمريض، والعمل الذي حقق لها وجودها؛ وبذلك تكون وداد شخصية بارزة، خرجت من بوتقتها الصغيرة، وتحرّرت من عاداتها وتقاليدها، وأعلنت موقفها، وتمرّدت على قرارات غيرها؛ لتقرر مجرى حياتها بنفسها.

وهما حكايتان تقابلهما **حكاية ليزا الفلسطينية**، المسيحية، المتنوّرة، بوصفها نموذجاً مختلفاً عن زكية ووداد؛ حكاية ليزا تتلخّص في أنها امرأة في أواخر العشرينيات من عمرها، وهي من القدس، وربما تبدو أكبر من سنّها ببضع سنوات، بسبب التعليم والانفتاح على الدنيا، وزيارتها لعدد من المدن، مثل: لندن وباريس وواشنطن ـ متعلّمة، ومثقّفة، ومتحرّرة، وواعية، تؤمن بأن تعليم البنات أساس الأمة، مؤكّدة هذا الإيمان بقول "هدى شعراوي": إن المرأة مثل الرجل، فاتحة السياق على المساواة بين الرجل والمرأة، وقول " قاسم أمين ": المرأة أصل العيلة، وأصل التغيير(21).

تعمل ليزا مع الجمعيات النسائية طوال أسابيع؛ لتنظيم مظاهرة سلمية ضد الانتداب ووعد بلفور، هدف سياسي واضح، لكن في عمقه بوادر تحركات نسوية؛ هدف له أكثر من بُعْد، ونضال على جبهات عدّة. انطلقت المظاهرة من وسط مدينة القدس بقيادة رئيس البلدية وبعض الوجهاء ورجال الدين وشيخ الأقصى. كان الاتفاق على أن تكون مظاهرة سلمية من دون هتافات ولا اشتباكات ولا تحرّش ...، كانت تلك المرة الأولى التي تخرج فيها النساء من بيوتهن للمشاركة بعمل وطني وهدف عام(22)، وهو أمر مهم أرادت الكاتبة أن تثبته بالكلمة واللوحة، فاختارت صورة بالأبيض والأسود لنسوة فلسطينيات حقيقيات تظاهرن في القدس أمام مبنى الحاكم الإنكليزي أيام الانتداب صورة للغلاف؛ غلاف الرواية، وهي صورة أخذتها الكاتبة من كتاب الدكتور " وليد الخالدي "، كما أشارت الكاتبة في الصفحة السابعة والخمسين بعد المئة(23)، وهو اختيار دالّ، يحمل في ثناياه أن الكاتبة تريد توثيق ما أوردته في روايتها عن مشاركة المرأة الفلسطينية في المظاهرات في تلك الفترة بالصورة، التي نرى فيها نماذج نسائية فلسطينية مختلفة، فثمة نسوة متحرّرات يرتدين التنانير والقمصان والبرنيطة، ونسوة متلفعات بالسواد لا يظهرن من وجوههن شيئاً، وهي صورة تؤكد مشاركة شرائح المجتمع الفلسطيني كلها في المظاهرة .

ليزا جريئة، تتقن اللغة الإنكليزية؛ لذا ترجمت بيان المرأة الذي ألقته رفيعة الجنجية (أم أحمد؛ مديرة مدرسة البنات قبل استقالتها، بوصف الاستقالة ردّاً احتجاجياً على الانتداب وسياساته)، باللغة العربية إلى اللغة الإنكليزية على الرجال؛ لأن النساء ـ برأي الست رفيعة ـ دقة قديمة، عقل مغلق، معظمهن أميات بلا تعليم ولا ثقافة(24).

في حكاية ليزا قُدّمت شخصية ليزا بطريقة غير مباشرة؛ لأن الشخصيات الأخرى هي التي قدّمتها في الرواية، فبنات الأخ قلن: إنها ضيفتهن من القدس، والجدّة زكية أخذت ترسم أبعاد

شخصيتها من وجهات نظر الآخرين، رشا تقول عنها: إنها الأستاذة ليزا(25)، ووداد قالت لأمها: (هـذي تقول: إن الواحدة منا لازم تكون مثل الرجال، وتمشي في الشارع بلا غطوة)(26)، والأخ رشيد يقول:(هذي أستاذة محترمة، ضيفة من القدس. أبوها علّمها أحسن تعليم. أبوها كان أحسن زبون وأحسن صاحب. مات من سنتين، وبعدما مات هاجرت مع أمها لأميركا عند أخوالها. ظلّت هناك شهراً أو شهرين وبعدين رجعت. قلت لها خلّيك في حيفا، الشغل في حيفا أحسن بكثير، لكن قالت القدس أحسن)(27).

أما "السير آرثر"؛ الحاكم البريطاني فيراها امرأة، جميلة، ذكية، أنيقة (28)، في حين يراها "وايزمان" رأس الشرّ، بحبسها تُستأصل الحركة المناوئة للحركة الصهيونية؛ لذلك غضب الحاكم البريطاني قائلاً: (ليزا، ليزا، مَنْ هي ليزا؟! أنت تضخّم من أعدائك. مَنْ يسمعك تقول ليزا ليزا يظنّ أن ليزا غولة مخيفة، وحش كاسر، مصّاصة دماء، سفّاح مرعب ومدمّر، وأنا لم أرَ إلا شابة لطيفة، جميلة، أنيقة، وبيرنيطة)(29)؛ أي أن كلاً من الشخصيات يراها من منظوره الخاص، ومن وجهة نظره الخاصة.

حكاية الولدين: ثورة عز الدين القسام، والشيوعية:

أما **الحكاية الثالثة فهي حكاية ولدي الجدة: وحيد، وأمين**؛ إذ انخرط الأول، وهو ابنها البكر، في صفوف ثورة عز الدين القسام، بينما أصبح أمين صحافياً يميل إلى الشيوعية. **فوحيد** بعد موت والده، ونهب كبير العائلة للمال الذي تركه والده مع أمه لإعالة إخوته، تكفّل مع أمه بإعالة الأسرة بعد تنكّر كبير العائلة، ورفضه إعادة الأمانة المالية التي كانت زكية قد ائتمنته عليها بعد موت زوجها(30).

تزوج من ابنة خاله رشيد الشري، الذي عاد من السعودية بعد وفاة زوجته السعودية، واستقراره في حيفا، وعمل مع خاله الذي يملك (سرب مراكب بخارية تنقل الحمضيات إلى أوروبا وتعود محملة بالبضائع، وما لذّ وطاب من مأكولات)(31)، وهو عمل كشف له أسراراً رهيبة حول عمليات تهريب اليهود للأسلحة والمهاجرين، وكيف أن خاله مثله مثل كثيرين من العرب يتواطؤون في عمالتهم ويساعدون اليهود، فقد كانت مراكب خاله العائدة من أوروبا تحمل معها الأسلحة المهربة لليهود، وفي كثير من المرات تنقل المهاجرين اليهود إلى فلسطين، الأمر الذي دفع وحيداً إلى أن يخرج من صمته ولا مبالاته وهو يرى ضياع الوطن وخيانة الكثيرين بمن فيهم خاله رشيد، وخاطب أمه (يمّه البلد تضيع، أرضنا، بلدنا، دورنا، رزقنا، يمّه اليهود أخذوا الدنيا، سماسرة الأرض لازم يموتوا)(32)؛ لذلك تمرّد على واقعه، وهجر بيته، وزوجته، وقرّر الانضمام إلى رجال المقاومة ضد الانتداب البريطاني بقيادة الشيخ عز الدين القسام؛ ليكون الأقرب إليه، وأمين سرّه ووريثه في العمل النضالي(33).

أما **أمين** فقد اختار طريق العلم، تابع دراسته في القدس، وانخرط في الصحافة، والعمل السياسي، وتبنّى الأفكار التحررية الديمقراطية وعمل على ترويجها ونشرها، وساعد أخته وداد في المواقف الصعبة التي مرت بها، ووقف إلى جانب أخيه وحيد، وحاول جاهداً إنقاذه من المآزق التي أوقع نفسه فيها، وانتقد تصرفاته وانضمامه لثورة القسام؛ لأنه وجد أن العمل العسكري العشوائي غير المعدّ له عمل طائش، ومدمّر، وقد قال رأيه هذا للشيخ القسام في لقائه به(34).

عبر هؤلاء الأبطال تحكي خليفة ثلاث حكايات تنسج الحكاية الكبرى للمجتمع الفلسطيني: المرأة المضطهدة الأمية ممثلة بزكية، ووداد، تقابلها المرأة الذكية والمتعلمة ممثلة بليزا، مثلما يقابل المتدين ممثلاً بوحيد الشيوعي الذي يمثله أمين .

هكذا تسير الأحداث إلى استشهاد القسام، الذي كان أحد أسباب الإضراب الكبير(35)؛ وبذلك تكون الرواية وثيقة وطنية مقاومة، وحقلاً معرفياً لفترة لم تكن الكاتبة شاهدة عليها، بل اعتمدت البحث والتوثيق وذكر المصادر التاريخية والأدبية، مستفيدة من تقنية التوثيق في هوامش الصفحات، فأشارت إلى مراجعها مثل مذكرات أكرم زعيتر؛ أحد قادة الإضراب، ومذكرات الأديب خليل السكاكيني، وكتب تاريخية أخرى، مشيرة إلى مراجعها؛ مصادر علمية، وشعرية لأبرز شعراء فلسطين: إبراهيم طوقان؛ لتثبت للقارئ أن ما يرد في الرواية ليس محض خيال، بل قاله من قبل دارسون وباحثون وشعراء، وها هي ذي الكاتبة تعيد قوله بأسلوب آخر، وهذا ما ألمحت إليه في التصدير، الذي أثبتت فيه قول " باسكال " الآتي (لا تقولوا لم أقل شيئاً جديداً، أسلوب ترتيب العناصر هو الجديد)(36)، فالعبرة ليست في ما يقال، لكن في طريقة القول؛ أي أن الجدة لا تكمن في المعلومات، بل في الأسلوب. ثمة تشابه بين ما قاله " باسكال "، وما قاله النقاد العرب القدامى: (والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، (والمدني)، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)(37).

والسؤال الذي نتوقف عنده هو: هل اعتمدت الكاتبة على هذه التقنية؛ لتعيد قراءة التاريخ بشكل روائي أم اعتمدت عليها؛ لتجعل التاريخ في متناول مَنْ ليس لديهم الصبر ولا الإمكانية على التنقيب في كتبه وآثاره، كأن الرواية ذاكرة مكتوبة لـمَنْ لا مكتبات لديهم، ولا ذاكرة لهم هذا من جهة، ومن جهة أخرى تلفت الكاتبة الانتباه إلى مسألة مهمة مفادها أن التاريخ يعيد نفسه، وأننا نعيد الأفكار نفسها من دون أن نتعلم، أو أن نخترق سياقات التخلف، ومن دون أن يتجاوز أبطالنا تخبطهم في عالمهم المليء بالثغرات والعثرات؛ وبذلك تنسجم رؤية " خليفة " في هذه الرواية مع رؤيتها التساؤلية، التي تتحدّى بها الصمت، وتبدأ بالفضح، والكلام، والتساؤل عمّا وراء قشرة الواقع، متمثلة موقف شهرزاد في القدرة على بناء الحكاية / الحكايات ـــ سواء أكان ذلك بالتعاقب أم التضمين أم التوازي .؛ لتحافظ على استمراريتها، وهي حكاية تنهض على الإيحاء والإحالة في آن واحد، فاتحة السياق على ارتباط وثيق بمرجع الحكاية الثقافي والواقعي من جهة، وعلى آفاق التأويل من جهة ثانية .

زمن الحكاية:

الحكاية مقطوعة زمنية مرتين؛ لأن هناك زمن الحدث المروي، وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)؛ أي هناك ثنائية زمنية، أشار إليها المنظّرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية(38)، فزمن القصة هو زمن الحدث أو الأحداث، وزمن الحكاية الموجودة في فضاء روائي هو زمن قراءتها؛ أي الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها .

فدراسة زمن الحكاية تعني دراسة العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية وفقاً لثلاثة تحديدات أساسية هي: الصلات بين الترتيب

الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني لتنظيمها في الحكاية، والصلات بين المدّة المتغيّرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية، والمدّة الكاذبة (طول النص) لروايتها في الحكاية؛ أي صلات السرعة وصلات التواتر؛ أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية(39)، لكننا نرى أن زمن الحكاية هو زمن ثنائي: زمن كتابتها، وزمن قراءتها؛ لأنهما ليسا زمناً واحداً؛ لذا يمكننا القول: إن زمن القصة هو نهاية الثلاثينيات؛ إنه زمن سابق على ولادة الكاتبة، ويتوقف عند سنة 1937، بينما يتحدد زمن الحكاية بزمن كتابتها، المؤرّخ بسنة 2009؛ زمن نشر الرواية، وزمن قراءاتها المتعاقبة؛ وبذلك تكون الكتابة تأسيساً لزمن جديد؛ تأسيساً للإبداع من حيث هو خلق، ونكون نحن أمام ثلاثة أزمنة في زمن واحد(40)، فتكون الرواية شكلاً نوعياً للحظة تاريخية ممتدة، تحاول القبض عليها في محاولة الإمساك بالبنيات الجزئية وبالعناصر التركيبية للزمن؛ إذ يبدو السارد ـ المتكلم: حفيدة الجدة زكية، وفلسطين ـ الفضاء شخصيتين مؤشرتين على كون ممتد بلا حدود، وبين السارد وفلسطين تنتصب شخصيات تتحرك بالأحداث، وتحرك أحداثاً في فترة ما قبل التحوّل والتبدّل الهائل واقعياً في بنية المجتمع الفلسطيني؛ الفترة التي عادت الكاتبة في سرد أحداثها إلى الصورة بالأبيض والأسود في الألبوم.

تحتضن الحكايات زمناً ثابتاً محدّداً، منقطعاً عن الزمن الخارجي، ومتصلاً به في الوقت نفسه، حتى ليظن القارئ أن الحكاية الأولى رحم للحكايات اللاحقة، بعيداً عن حكايات مغايرة تفجّرها الوقائع الحية المعيشة، وهذا ما يختزل الحكايات كلها إلى حكاية واحدة هي حكاية ضياع البلاد، التي نعيش زمنها الروائي الذي لا يتوقف عن النموّ والتشكّل.

أما المفارقات الزمنية، التي تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة(41) فقد كانت أحد الموارد التقليدية للسرد في رواية (أصل وفصل)؛ الحكاية التي تقيّدت في تمفصلاتها الكبرى على الأقلّ بالترتيب الزمني للقصة: نهاية الاحتلال العثماني، وبدايات الانتداب البريطاني، ونكث العهود البريطانية للفلسطينيين، وتغلغل الصهاينة في المدن التجارية الفلسطينية، وبدء الصراع، والثورة، ثم الإضراب ...، كلّ ذلك تمّ بعلاقات زمنية ممكنة عن طريق استعادات ذاتية وموضوعية تحدّد بالسارد ــ الراوي، والمصادر التاريخية والأدبية، كما تمّ بالاستباق، بوصفه حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدّماً(42)؛ إذ بدأت الروائية بتنبّؤ جدتها ـ التي تتقن لغة القمر، فتكشف المخبوء والغائب والمستبطن في أزمنة فوق الإنسان ـ بالنكبة قبل النكبة ببضعة أشهر: (... صورٌ ورموزٌ ومعانٍ لا نفهمها إلا حزراً، نحزر ما معنى ذاك الرمز وتلك الصورة. يعني العَلَم حين تهاوى فوق الرؤوس في برك الدم كان النكبة، فبكت ستي وقالت: راحت، ضاعت البلاد. وبدأت تبكي فحدّقت الأم وقالت: لا مش معقول!، فقالت ستي وهي ترمي بتلك المرآة: أقول لك راحت، ضاعت البلاد، والناس ياحرام متل النمل، والدم للركب، آه ياويلي، ورمت المرآة.

كان ذلك قبل النكبة ببضعة أشهر، وكنا ما زلنا نتفاءل، وكان العرب متل النمل، وجيوش زاحفة ...، كنا نظنّ أن القوة هي بالكثرة. كنا نظنّ أن العرب أقوى وأهمّ، مثل العيلة. لكنّ

القمر قال قوله، وانكفأ العَلَم فوق رؤوس تغرق بالدم. هل كانت ستي تتخيل؟»(43).

وهكذا يتدفق السرد من الذاكرة في صورة استرداد لما وقع في زمن مضى؛ زمن ما قبل النكبة، ويمتد إلى تغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين. لكن أهم سؤال يقود الحكاية يرتبط بالهوية، والاستمرار، والبقاء، وهو سؤال جوهري كان دافعاً على الاستمرار في بناء الحكاية المركزية؛ حكاية ضياع البلاد، التي تعبر بالحكاية من الذاكرة إلى الرواية، ومن الجدّات إلى الأحفاد، ومن الموت إلى الحياة.

الحكاية. حكاية المكان:

تكتب خليفة حكاية المكان بوصفها حكاية واقعية تعرفنا إلى البنية الاجتماعية لعائلة فلسطينية بعيداً عن الشعارات، وتقدم لنا المجتمع الفلسطيني بشكل واقعي منظور، مجسّد، وتعرض شخصيات بلدية شعبية من قاع المجتمع، وأخرى مثقفة، وثالثة سياسية ونضالية، بحيث يتمكن القارئ من العيش مع الشخصيات داخل أجوائها، فيرى فلسطين، كما هي، مجتمعاً حقيقياً فيه الحسن وفيه السيء، ويعجز عن تلمّس صوت الروائية من بين أصوات بعض شخصيات الرواية.

تكتب هذه الحكاية من وجهة نظر مَنْ كانوا شهوداً عليها في تلك الفترة الانتقالية للبلاد: الجدة زكية، ومذكّرات مَنْ قاموا بالإضراب: أكرم زعيتر، ومحمد دروزة، وخليل السكاكيني وغيرهم، والمصادر التاريخية والأدبية، إضافة إلى كتابات المؤرخين الإسرائيليين الجدد، فتبني حكاية مقنعة ومؤثرة، مليئة بالمحفزات، خالقة توقعات مفتوحة على آفاق التأويل، التي تصل بين القصة الواقعية في الثلاثينيات، وما نراه على شاشات التلفاز في الوقت الراهن، حتى يخيّل إلينا أن قارئ هذه الرواية يعجز عن تلمّس الحد الفاصل بين الواقع والخيال، أو كأنه بعد سنوات طويلة من النكبة يعيش النكبة والصراع من أجل البقاء؛ ذلك لأننا نلمس في الكتابة الروائية تجدّد الرؤى، وتشكيلها؛ لتندرج في دوّامة الصراع والمراهنة على التاريخ والحياة.

إن عالم الرواية يبدو، على الرغم من مكانه وحدثه المحدّدين اللذين تصوّرهما الرواية تصويراً تفصيلياً تسجيلياً دقيقاً، رمزاً لدلالة أكبر من هذا المكان ومن هذا الحدث، بل قد يكون التحديد الزمني الخارجي للرواية عاملاً فعالاً في الارتفاع بالمكان والحدث المحدّدين إلى الدلالة الأكبر، فيصبح التسجيل في الرواية قوة تخييل؛ ذلك أن تدخل الكاتبة بملاحقة الواقع، وتسجيله، وصوغه في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتصف وتسرد متنقلة بين المدن الفلسطينية: حيفا، ويافا، ونابلس، والقدس، لا يلغي الطابع المتخيل في الرواية، بل لعله يضاعفه؛ ذلك أن تدخلها يُستشعر بوصفه حيلة فنية لتأكيد الحدث الروائي لا أكثر، ولأن المدخل الأساسي لفهم فعاليات الإنسان في تعامله مع الواقع هو مفهوم التجاوز، الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة مع وضع حد ورسم نهاية لحالته الأولى قبل عملية التجاوز، فإن رسم صورة فلسطين قبل النكبة: رسم الصورة بالحكايات الشعبية والسياسية لا يمكن أن تكون بديلاً من التاريخ الحقيقي؛ لأن التاريخ متاح في الكتب والوثائق، أما صنعة السرد: الأدب فتبعث بمخيلة التاريخ، وتعيده إلى الحياة بقراءة سردية جديدة.

خاتمة واستنتاجات:

ـــ تأتي قوة الحكاية، بوصفها تقنية حكائية، من أنها تضع راوياً مفرداً أمام متلقٍ

جماعي بلاحق حكايات متوالية، تعرّفه إلى حكاية مجتمع، وقصة شعب، لا مجرد قصة، أو تضع متلقياً جماعياً أمام راوٍ يوزّع الحكايات في خطاب سردي، ينطوي على حركة متواترة، تسلّم حدثاً إلى متلق، ينتظر نهاية الحكاية التي لا تنتهي، ولم تنته حتى الآن؛ لارتباط شهرزاد بالحكاية؛ بنسج الحكاية المرتبطة بالزمان والتحول والانتظار والترقب؛ وبذلك تتعيّن المتواليات الحكائية تقنية روائية، وتصوراً للعالم في آن، يفصل بين الفلسطينيين وخصومهم، كما يفصل بين زمن الانتداب والتغلغل الصهيوني، وآخر مشتهى هو زمن جديد كلي ينظر الإنسان منه إلى الحاضر والمستقبل؛ إنه زمن الحرية.

ـ تسجّل الرواية، وتحكي، وتسرد آثار مرحلة انتقالية في حياة الإنسان الفلسطيني وسلوكه الخاص والاجتماعي، وآثار تداعياتها في الحياة والذاكرة والعلاقات والآمال والطموح، كما تراها " خليفة "؛ وبذلك تصوّر الرواية مرحلة جديدة يختلط فيها النجاح بالثروة والمشاريع الصهيونية، عاكسة القيم المتداعية؛ ليقوم السؤال كلّه في تبادلية الدلالة بين جيل الآباء والأبناء.

ـ الإشارة إلى البعد المقاوم في الذات، والطاقة التحويلية التي تختزن الألم، وتصرفه في اتجاهات أخرى: العمل، وهذا ما تؤكده الشخصية الروائية وداد على مستويي المحكيين: محكي الذاكرة، ومحكي الحكاية تأكيداً يعكس تعبير خليفة عن إيمانها العميق بأن وعي المرأة جزء لا يتجزأ من الوعي السياسي؛ ذلك أن نضال المرأة الفلسطينية، والمحن التي مرّت بها، وتمرّ بها جزء من النضال السياسي الفلسطيني العام من أجل التحرير.

ـ اختلاط الواقع الحقيقي بالواقع النصي الذي انبنى وينبني في ذهن " خليفة " وفكرها ونفسيتها؛ وبذلك لا تكون " خليفة ": الكاتب الواقعي في التحليل الروائي الشخصية الحقيقية، بل الشخصية الروائية: الكاتب الافتراضي، وهو اختلاط جعل الخطاب الروائي يقترب من الخطاب التاريخي بوصفه نوعاً من مقاومة المحو، ويبتعد عنه في الوقت نفسه؛ يقترب منه في تسليط الضوء على مرحلة انتقالية حاسمة في حياة الشعب الفلسطيني، ويبتعد عنه بوصفه انبثاقاً خيالياً للحكايات، متخطياً كل قوانين الكتابة؛ انبثاقاً للحكايات التي لا تكتسب قيمتها إلا من وجودها في السرد.

المصادر والمراجع

ـ الجاحظ، *كتاب الحيوان*، تحقيق، وشرح: عبد السلام محمد هارون، بيروت ـ لبنان: دار الجيل ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1408هـ ـ 1988، جـ 3.

ـ جيرالد، برنس، *قاموس السرديات*، ترجمة: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003.

ـ جنيت، جيرار، *عودة إلى خطاب الحكاية*، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار البيضاء ـ المغرب: المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

ـ جينيت، جيرار، *خطاب الحكاية: بحث في المنهج*، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط3، 2003.

ـ خليفة، سحر، *أصل وفصل*، بيروت ـ لبنان: دار الآداب، ط1، 2009.

ـ علوش، سعيد، *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)*، بيروت، سوشبريس ـ

الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985 .
ـ القاضي، محمد، وآخرون، *معجم السرديات*، إشراف: محمد القاضي، تونس، ولبنان، والجزائر، ومصر، والمغرب: الناشرون: دار محمد علي للنشر، ودار الفارابي، ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة، ودار العين، ودار الملتقى، ط1، 2010.
ـ كيليطو، عبد الفتاح، *قواعد اللعبة السردية*، ضمن كتاب *الرواية العربية واقع وآفاق*، محمد برادة، لبنان ـ بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981.
ـ المديني، أحمد، *ثلاثة أزمنة في زمن واحد*، ضمن كتاب: *الرواية العربية: واقع وآفاق*، محمد برادة
ـ معتصم، محمد، *بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي*، المغرب ـ الرباط: منشورات دار الأمان، طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة بالمملكة المغربية، ط1، 2007.
ـ يقطين، سعيد، *قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية*، الدار البيضاء ـ المغرب، بيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

الهوامش:

* ـ أستاذ في قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ سورية .

1ـ ينظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط3،2003، ص37 .

2 ـ ينظر: المرجع السابق، ص 38 ـ 39 .

3 ـ ينظر: علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، بيروت، سوشبريس ـ الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص72 .

4 ـ ينظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ص 39 ـ 42 .

5 ـ ينظر: جنيت، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 13 .

6 ـ ينظر: القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب: الناشرون: دار محمد علي للنشر، ودار الفارابي، ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة، ودار العين، ودار الملتقى، ط1، 2010، ص 148 .

7 ـ يقطين، سعيد، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، الدار البيضاء ـ المغرب، وبيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص16 .

8 ـ ينظر: المرجع السابق، ص14 ـ 15 .

9 ـ ينظر: معتصم، محمد، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، المغرب ـ الرباط: منشورات دار الأمان، طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة بالمملكة المغربية، ط1، 2007، ص 10 .

10 ـ ينظر: كيليطو، عبد الفتاح، قواعد اللعبة السردية، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، محمد برادة، لبنان ـ بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص 244 .

11 ـ جيرالد، برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، ص182 .

12 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، بيروت ـ لبنان: دار الآداب، ط1، 2009، ص13 .

13 ـ ينظر: المصدر السابق، ص420.

14 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، ص9 ـ 31.

15 ـ ينظر: القاضي، محمد وآخرون، معجم السرديات، ص314 ـ 320 .

16 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، ص105 ـ 106 .
17 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، ص115 ـ 118 .
18 ـ ينظر: المصدر السابق، ص361 ـ 364 .
19 ـ ينظر: المصدر السابق، ص108 .
20 ـ ينظر: المصدر السابق، 111 ـ 118 .
21 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، ص64 ـ 73 .
22 ـ ينظر: المصدر السابق، ص114 ـ 115 .
23 ـ ينظر: المصدر السابق، ص157 .
24 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، ص147 ـ 149 .
25 ـ ينظر: المصدر السابق، ص63، 64 .
26 ـ المصدر السابق، ص65 .
27 ـ ينظر: المصدر السابق، ص 73 .
28 ـ ينظر: المصدر السابق، ص134 .
29 ـ المصدر السابق، ص 136 .
30 ـ ينظر: خليفة، أصل وفصل، ص27 ـ 31 .
31 ـ المصدر السابق، ص35 ـ 36 .
32 ـ المصدر السابق، ص289 .
33 ـ ينظر: المصدر السابق، 379 ـ 410 .
34 ـ المصدر السابق، ص226 .
35 ـ ينظر: خليفة، سحر، أصل وفصل، 411 وما بعدها .
36 ـ المصدر السابق، ص5 .
37 ـ الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق، وشرح: عبد السلام محمد هارون، بيروت ـ لبنان: دار الجيل ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1408هـ ـ 1988، جـ 3، ص 131 ـ 132 .
38 ـ ينظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ص45 .
39 ـ ينظر: المرجع السابق، ص46 ـ 47 .
40 ـ ينظر: المديني، أحمد، ثلاثة أزمنة في زمن واحد، ضمن كتاب: الرواية العربية: واقع وآفاق، محمد برادة، ص 189ـ 190 .
41 ـ ينظر: جينيت، جيرالد، خطاب الحكاية، ص47 .
42 ـ ينظر: المرجع السابق، ص51 .
43 ـ خليفة، سحر، أصل وفصل، ص11 .

□□

مــن قــضايا القــصة القصيرة جدّاً..

□ د. فريد أمعضشو*

إن الاحتفال النقدي بالقصة القصيرة جداً يزداد يوماً بعد آخر، وإنْ لم يستطع، إلى اليوم، مواكبة الزّخَم الذي حققه مُبْدعو هذه القصة في المغرب والمشرق معاً، بل تظل الفجْوة سحيقة بين جانبي الإبداع والنقد في القصة القصيرة جداً. وإذا تركْنا الجانب الأول لنُلقيَ نظرة، ولو عَجْلى، على ما أُلِف من أبحاث في نقد القصة القصيرة جداً، فإنّا سنخرُج باستخلاص أساس مؤدّاه أن دراسة هذه القصة تثير عدداً من الإشكالات والقضايا التي لم ينقطع النقاشُ من حولها منذ انطلاقه قبل بضع سنوات! ولا شك في أن تناول هذه القضايا كلها في مقالٍ كهذا أمرٌ غيرُ ممكن، لعدة اعتبارات، لذا ارتأيتُ الاكتفاء بالوقوف عندَ بعضها بالانطلاق، أساساً، من مجهود الأستاذة سعاد مسكين في كتابها الرائد الموسوم بـ"القصة القصيرة جداً في المغرب: تصورات ومقاربات"، الصادر، مؤخراً، بالرباط.

1 ـ في تعريف القصة القصيرة جداً:

لعل أول إشكالية تصادف دارسَ القصة القصيرة جداً، في المغرب وفي غيره، تلك المتعلقة بتحديد مفهومها وتجْنيسها. فالثابتُ أن النقادَ لم يستقروا على رأي واحد نهائيّ في هذا الإطار، بل جاءت اجتهاداتهم وآراؤهم مختلفة، وأحياناً متضاربة، تعكس، بالملموس، صعوبة هذا المسْعى في الوقت الراهن، ومردُّ ذلك إلى عدم اكتمال صورة القصة القصيرة جداً لتستويَ على سوقها جنساً أدبياً قائم الذات ذا خصوصيات وقوانين مميِّزة، بل إنها ما تزال في طور التكوُّن والتشكل باحثة عن موطئ قدم لها داخل السوق الأدبية. كما أن انفتاح هذه القصة الوليد على أجناس وفنون أدبية أخرى، واستثمارَها جملةً من مقوّماتها، يجعلان ـ علاوة على الاعتبار المتقدِّم ـ تحديدَها بتعريف نهائي ضرباً من "المُجازفة" ليس إلاّ. إنها ـ على العكس من ذلك ـ رؤى وتصورات عن القصة القصيرة جداً تصف جوانبَ فيها، واجتهاداتٌ فردية تظل عُرضة للتعديل

* باحث من المغرب.

والبَلْوَرَة في أي حين ما دامت تتعامل مع لون أدبي "لم يستقرّ بعْدُ" كما أسلفنا القيل. وعليه، فإن ما سنورده، هنا، من تعاريف للقصة القصيرة جداً لا يخرج عن هذا النطاق؛ نطاق الاجتهادات.

عرّفت سعاد مسكين القصة القصيرة جداً، عام 2007، بأنها "ليست مُوضة (Une Mode) أو موجة في الكتابة السردية الجديدة، بل هي صيغة (Un mode) جديدة في الكتابة لها أولياتها الجوهرية التي يجب أن تكرّس كثوابت ومُتعاليات، تتمثل أساساً في الكثافة اللغوية، مع عُمق المعنى وتوسُّع الرؤية"(1).

إنها تجلٌ سردي، وتنويعٌ فنيّ داخل جنس أدبي أعمّ، هو القصة، عرفه المشهد الثقافي العربي المعاصر استجابةً لجملة من التحولات السوسيوثقافية، ومواكبةً لتغيُّرات الحياة الراهنة التي تسير وَفق خُطى متسارعة جداً، ولتبدُّل جماليات التلقي وأذواق القراء. وقد تردد، في كثير من مواضع كتاب مسكين عن القصة القصيرة جداً في المغرب، أن القصة القصيرة جداً نوعٌ سردي حديثٌ(2). ومن المعلوم أن النوع الأدبي يضم متناً من النصوص الإبداعية، يختلف اتساعاً وضيقاً، ولكنْ بشرط أن تتجانس وتتفق في خواصّها الفنية اتفاقاً يؤهلها للاندراج تحت لواء نوع أدبي واحد. ويقع النوع الأدبي تحت ما يسمى "الجنس الأدبي"، الذي هو محصّلة اجتماع عددٍ من الأنواع المتجانسة والمُتضافرة والمتشابهة فنياً. فالقصة القصيرة جداً، بناءً على تصور الناقدة ومَن يشاطرها هذا الرأي، "مدوّنة سردية"(3) تجمع بين طياتها كمّية معقولة من النصوص الإبداعية في القصة القصيرة جداً، مثلما تندرج - تصنيفياً ــ ضمن خانة القصة القصيرة التي تشكل اليومَ أحدَ أجناس الأدب المعروفة.

وقد سبق الأستاذ جاسم خلف إلياس، وآخرون، إلى عدِّ القصة القصيرة جداً نوعاً سردياً داخلاً في جنس القصة. فقد حددها بأنها "نوع قصصي أكثر جُرأة، وأكثر إثارة للأسئلة"(4). وعرفها، في موطن آخر، بأنها "نوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت الـ(جداً) وجوداً شرعياً لا بفرْضه من الخارج عليه، بل بتفاعلها مع تجليات وتمظهُرات قصصية جعلتْها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخَر، بتعاقد طبيعي بين المؤلف والقارئ فرضته التغيُّرات الشُّمولية، وبتأثير متبادَل بينه وبين الأنواع الأدبية المُجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية"(5). وأكّد ذلك، في موضع ثالث، نافياً ارتقاء القصة القصيرة جداً إلى مستوى الجنس الأدبي؛ حيث قال: "ليست القصة القصيرة جداً جنساً أدبياً قائماً بذاته يؤسّس نفسه بنفسه، وإنما هو نوع أدبي فرعي له أصولٌ يتكئ عليها، ويستمدّ وجودَه منها"(6). وإن القول بانتساب القصة القصيرة جداً إلى جنس القصة ليس معناه قيام علاقة استنساخية بينهما، تجعل الفرعَ صورة مقتطعة من الأصل، بل إن بينهما فروقاً مائزةً، إلى جانب ما يجمعهما من قواسمَ مشتركةٍ، بحكم اتفاقهما في المنبع والأصل. فالقصة القصيرة جداً، كما يقول باسم عبد الحميد حمودي، "ليست جسداً مفصولاً عن فنّ القصة القصيرة، ولكنها تراعي التكثيف والجوّ الخاص وضرْبة النهاية، وتراعي التركيز والاقتصاد في الكلمات كذلك"(7). ويؤكد الفكرة نفسَها الناقدُ العراقي هيثم بهنام بردى بقوله إن القصة القصيرة جداً "لا يمكن أن تكون استثناءً من فن القصص عموماً، ولكنها ليست (فرايداي ــ روبنسون كروزو)؛ أي إنها ليست تابعة عمياء للقصة القصيرة، أو إن بنيتها مغيّبة وشاحبة إزاء صنوها القصة القصيرة، بل إنها تقف على خط واحد حيالها. فهما ينبُعان من أصْل واحد، ولكنْ ثمة اختلافات غير جوهرية تميّز القصة القصيرة جداً عن الأخرى"(8).

ويذهب بعض دارسي القصة القصيرة جداً، بغير قليل من الجُرأة، إلى وسْم هذا اللون الأدبي المستحْدَث بـ"الجنس"! ويعد جميل حمداوي من أكثرهم تشديداً على هذا التجنيس؛ إذ إنه في جميع كتاباته النقدية حول هذه القصة يؤكد الفكرة المذكورة. فقد عرّفها بأنها "جنس أدبي حديث يمتاز بقصَر الحجم، والإيحاء المكثف، والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية المُوجزة والمقصدية الرمزية، فضْلاً عن التلميح والاقتضاب والتجريب واستعمال النَّفَس الجُمْلي القصير المرسوم بالحركية والتوتر المضطرب وتأزيم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضْمار"(9). وقال، في سياق آخر، واصفاً وضْعَها الراهن في مشهدنا الأدبي: "أصبحت القصة القصيرة جداً في حقلنا الثقافي العربي جنساً أدبياً مستقلاً له أركانُه وبناه وتقنياته الخاصة"(10). وكان قد كتب الناقد، قبل سنوات، مقالاً في الموضوع نَشَرَه في العدد 353 من جريدة "المنارة" العراقية، تحت عنوان "القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد"!(11).

وبين هذين الموقفيْن المتعارضين في تجنيسهما القصة القصيرة جداً، ألفيْنا لفيفاً من نقادنا المعاصرين ممّنْ لم يطمئنّوا إلى رأيَي الفريقين، فلم يحدّدوها بالنوع ولا بالجنس الأدبييْن، بل استعاضوا عنهما بتوصيفات أخرى عَدُّوها الأقربَ إلى استيعاب حقيقة القصة القصيرة جداً. فقد عرّفها الباحث التونسي عبد الدائم السلامي "بأنها "النمط الأدبي الأكثر قدرة على تقطيع الواقع، وتمثل تفاصيله لبناء معناه الشعري مهما تنوّعت رؤى المبدعين بخُصوص وظيفتها، ومهما تباينت آراؤهم بشأن ملامحها وأشكالها الكتابية"(12). وعرفها الناقد السوري أحمد جاسم الحسين بأنها "نص إبداعي يترك أثراً ليس فيما يخصّه فقط، بل يتحوّل ليصير نصّاً معرفياً دافعاً لمزيد من القراءة والبحث. فهو محرِّضٌ ثقافي يُسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصّاته ورموزه وقراءاته للواقع، وعبر متطلّباته التي يفرضها، حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة"(13). وعرّفها ناقدٌ آخرُ، هو محمد مينون، بأنها "حدثٌ خاطف لبوسُه لغة شعرية مُرْهَفة، وعنصرُه الدهشة والمصادفة والمفاجأة والمفارقة. وهي قصٌ مختزل وامضٌ يُحوّل عناصر القصة، من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، إلى مجرد أطْياف، ويستمدّ مشروعيته من أشكال القص القديم، كالنادرة والطرفة والنكتة"(14).

ومن دارسي القصة القصيرة جداً مَنْ لم يستقر على تجنيسٍ بعيْنه لها، بل وصَفها بأكثر من وصْفٍ إلى درجةٍ تُشْعِرك، وأنت تتصفح ما عَرّف به تلك القصة، بوقوع الدارس في اضطراب وخلط. ومن هؤلاء الناقد المغربي عبد العاطي الزياني الذي وصف، في صفحة واحدة، القصة القصيرة جداً بثلاثة نُعوت من الناحية التجنيسية. فقد جعلها، مَرّةً، اتجاهاً سردياً ذا خصائص محددة؛ حيث قال: "إن القصة القصيرة جداً منحى سردي بالغُ التركيز والاقتصاد، دقيقُ الحدث، متعاقبُ المفارقات. ولا يُسْعف قِصرُها في طرْق كل أبنيتها كي لا تحل النهاية بشكل مباغت دون أن تُحْدث الأثر الجمالي المُفارِق، أو لحظة التنوير بتعبير المشارقة"(15). وجعلها، مرة ثانية، إبداعاً فنياً؛ حيث قال: "لعل القصة القصيرة جداً ـ على ما يبدو ـ عموماً إبداع فني يخلو من الحَواشي والاستطرادات والتراخي والتَّكرار الزائد عن الحاجة، دأبُها الاكتشاف المُدهش، وكدها رصدُ مفارقة ودفْعها إلى اللحظة الحَرِجة، تستقي من الإشارات والإيماءات إمكانياتها في نصْب أشْراك جمالية أمام

القارئ"(16). وأقحَمها، مرة ثالثة، ضمن خانة الأجناس الأدبية بقوله: "ما دامت القصة القصيرة جداً جنساً أدبياً، فهي غُصنٌ في شجرة الأدب. ومن ثم، لا بد أن تتسع مكتسباتها وتجاربُها مُغْتنيةً ـ أفقياً وعمودياً ـ في اتجاه مزيد من انتهاك السائد، ونبْذ الاستِطراد، وإلغاء الحشْو لصالح الاقتصاد والتكثيف والترميز والشحْن ورفع سؤال الكتابة فوق كل الإلزامات، لتُصبح ومضة تشعّ.. تشرق محققة درجة قصوى من الشعرية في اللغة إلى حدود الالتباس في تجْنيسها"(17).

لقد اتضح ممّا تقدّم حجمُ الاختلاف بين الباحثين وعُمْقه فيما يخصّ تحديد القصة القصيرة جداً وتجنيسها، وهو أمرٌ نَحْسَبُه إيجابياً وليس سَلبياً؛ لأنه يعكس اجتهادات ووجهات نظر، ويكشف مدى الاهتمام النقدي الذي حظيت به هذه القصة، على حداثتها في أدبنا المعاصر؛ ممّا يُنبئ بمستقبَل أفضلَ لها في الأدب العربي إبداعاً وتلقياً. ولكنّنا نرى أن القصة القصيرة جداً ما زالت "تُناضِل سَعْياً إلى إثبات ذاتها في سوق الأدب لدينا، وأنها لم تصل بَعْدُ إلى تحقيق صورتها المكتمِلة، بل توجَد في طور التبَنْيُن والتشكل. وعليه، فإنه من السابق لأوانه، في نظرنا، عدُّها جنساً أدبياً قائماً شأنَ القصيدة والرواية وغيرهما من الأجناس الأدبية المعروفة. إنها ـ في وضعيتها الآنية ـ مجردُ نوع أدبي؛ كما أكدت سعاد مسكين وآخرون، يندرج ضمن جنس عامّ، هو القصة القصيرة. ـ ويقتضي ذلك ـ من بين ما يقتضيه ـ استمرار جملة من خصائص الأصل في سائر الفروع المُنضوية تحته، ولكنْ من دون أن يعنيَ ذلك، إطلاقاً، حلول الفرع محلّ الأصل بديلاً ومعوّضاً؛ لأن كلاً منهما يظل محتفظاً بقالبه الخاص وبميزاته الأثيلة الفارقة. ويمتاز النوع الأدبي بطابعه الدينامي، وبقابليته التحوّل والاغتناء في حالة رَفْده بنصوص راقية أصيلة. كما أن الأنواع الأدبية، في الشعرية الحديثة، ليست جُزراً معزولة بعضها عن البعض الآخر بجُدُرٍ صَفيقة تجعل التفاعلَ بينها أمراً غيرَ وارد، بل إنها تتبادَل التأثر والتأثير، ويستفيد بعضُها من تقانات الآخَر ومقوّماته المعنوية والجمالية. والواقعُ أن هذه القضية؛ قضية عدم نقاء النوع الأدبي، تعد إحدى المسائل المهمّة التي ألحّ عليها الشكلانيون الروس، ضداً على الفصل الصارم بين الأجناس الأدبية المأثور في الشعرية الأرسطية. فهم يرون أن "كل عمل جديد، لاسيما إذا كان أصيلاً، يضيف إلى النوع، وكل كاتب متميّز يغيّر من طبيعة النوع. ومن ناحية أخرى، يدخل النوع الأدبي في علاقات متبادَلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة، ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغيّر من طبيعته"(18).

وإذا كان للقصة القصيرة تاريخٌ معروفٌ في أدبنا الحديث، أتاح لها مُراكَمَة كَمٍّ مهمٍّ من النصوص والمتون، على اختلاف مضامينها وجمالياتها واتجاهاتها وحساسياتها، سوّغَ لنا، منذ أمد، الحديث عن جنس القصة القصيرة، فإن الأمر، بالنسبة إلى القصة القصيرة جداً، يختلف تماماً؛ ذلك بأن عُمْرها في أدبنا ـ على الأرْجح ـ لا يتعدى الأربعة عقود، وأنّ التسليم بشرعية وُجودها ما يزال مثارَ خلاف حادّ بين الدارسين، وأن ما رُوكِمَ، إبداعياً، فيها ـ على امتداد رقعة العالم العربي ـ غير كافٍ بَعْدُ للتحدث، باطمئنان، عنها بوصفها جنساً قائماً بذاته. إنها، في الحقيقة، نوعٌ سردي حديث، أو "لؤلؤة متباهية من نوع جديد، قيْدَ التشكل داخل مَحارَة عِطر ساحر، على ضفاف فن القصّ القصير"(19)، ظهرت في سياق خاصٍ من أبرز صُوَاه "هَرْوَلة الحياة المعاصرة بصورة أكثر

اطّراداً، وظهور أدواتِ اتصالٍ مُعْجِزة، وتعقّب الحياة في شبكات أكثر تعقيداً، وبروز أجيال أكثر ثقافة ووعياً، لكنّها أكثر معاناةً من ضغوط الحياة المعاصرة بشتى الإكراهات والقيَم الجديدة المنحطّة، منذ ثمانينيات القرن الغارب"(20). وتشترك القصة القصيرة جداً مع عددٍ من الفنون والألوان والأجناس الأدبية بمقوّمات، بقدْر ما تتماز عنها بجملةٍ من الخصائص الفنية والشكلية التي سنخصّها بمبحث مستقلّ لاحقاً.

2 ـ القصة القصيرة جداً والسرد العربي القديم: تلاقٍ وافتراق.

إن الإقرار بانتماء القصة القصيرة جداً إلى عائلة السرد الكبرى يحتم علينا التسليم بانفتاحها على جملة من فنون السرد وأنواعه، واستفادتها من تقنياتها وعناصرها البنائية والفنية. وقد بالغ بعضُهم في هذا الاتجاه بأنْ جعل القصة العربية القصيرة جداً امتداداً لهذه الفنون، بخلاف مَن اجتهد في إثبات الأصل الغربي لهذه القصة، مُنْكِراً أيَّ صلة محتملة لها بالجذور العربية التراثية. على حين ذهب فريق ثالثٌ إلى تبنّي موقف التوفيق بين الرأييْن المتقدمين، فأقرّ بتأثر القصة القصيرة جداً لدى العرب بنظيرتها في أوربا وأمريكا، وبالرواية الغربية الجديدة في فرنسا وغيرها، وأكد ـ في الآن نفسه ـ فرضية تأسُّسها على جوانب من موروثنا السردي الزاخر، ممثلاً في الخبر والنادرة وقصة المثل ونحوها(21).

ومهما كان الأمر، فالثابتُ حقا أن بين القصة القصيرة جداً وتراثنا السردي أكثر من تقاطُع، مثلما بينهما أكثر من اختلاف. وقد اكتفت سعاد مسكين بالوقوف عند ثلاثة من فنون هذا التراث ممّا يُعتقد أنها أقربُ إلى تلك القصة، وأوْضَحُ حضوراً فيها، تاركةً الإلمامَ بفنون حكائية أخرى تتلاقى ـ هي الأخرى ـ مع القصة القصيرة جداً في جملةِ أمورٍ، وعلى رأسها النادرة والأسطورة والخرافة والتوقيع والقصة الحيوانية. وقد خصَّ جاسم إلياس هذه القضية بوقفة مطوّلة في الفصل الثاني من كتابه "شعرية القصة القصيرة جداً".

إن "الخبر في أصله تاريخ، وهو نوعٌ من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة. وبناء على ذلك، فإن راويه يتحرّى صِدْقَ الرواية، ويَسوق خبرَه للعلم لا للتأثير. وسواء أكان الخبرُ في نفسه صادقاً أم كاذباً فإن الراوي لا يعمد إلى التنميق الفني في روايته، وليس من شأنه أن يعمد إلى شيءٍ من ذلك، وإنْ كان الإخبار يختلط بالاختراع في المستويات الأولى من الحضارة، كما يختلط الواقع بالخيال، والعلم بالفنّ، والدين بالأساطير، ولكن الخبر يظل دائماً يُؤدّي لقيمةٍ في ذاته"(22).

فمن هذا الكلام نستطيع تلمُّس بعضَ سمات الخبر في تراثنا السردي؛ إذ إنه قصة مركَزة ذات مرجعية تاريخية، يُعتمَد في إيرادها، أصلاً، على الإسناد طلباً للصدْق والتصديق، ولكن هذا السند، بصيغته المألوفة منذ القدم، أخذ يتراجَع فاسحاً المجالَ لصيغٍ أخرى أغرقَ في التعميم. ولم يعد الخبر لصيقاً بالواقع والتاريخ فقط، بل امتدّ لاحقاً ليلجَ غمارَ فضاءات الأسطورة والخيال أيضاً. وإذا كان القصص القصير جداً والخبر يتشابَهان في طابع التركيز والإيجاز، وفي ارتكازهما على حادث بعينه تترابَط عناصرُ التعبير عنه عُضْوياً، وتتناغَم داخلياً، إلا أنّ ما يفرّق بينهما أكثر على نحوٍ ما فصلّت سعاد مسكين في كتابها. فإذا كان الخبرُ يقوم على استعادة قصة عادةً ما تكون قولاً مأثوراً أو حواراً طريفاً، ويحرص على تحرّي الصدق التاريخي فيها، سعياً إلى تحقيق وظيفتي الإعلام والوعظ، إلا أن القصة القصيرة جداً

تحكي قصة ـ فعْلاً، دون استنادٍ إلى عنصر الإسناد ما دامت مرجعيتها غير واقعية محض، بل يحضر فيها مكوّن الخيال شأنَ أي إبداع آخر، وترمي إلى تحقيق بلاغة الإمتاع بالأساس. ثم إن بنيتها السردية منفتحة مركبة، بخلاف بنية الخبر المغلقة البسيطة(23).

وعلى الرغم ممّا بين الفنين المذكورين من تلاقٍ ملحوظ، إلا أن كُلاً منهما يظل محتفظاً بكيانه وبمقوّماته الخاصة. ولكي يتحوّل الخبر إلى قصة بصفة عامة، اشترط النقاد شُروطاً، أبرزها(24):

- أن يكون للخبر أثر أو انطباع كليّ.

- أن يصور حدثاً يتطور.

- أن ينموَ نحو نقطة معينة.

ويضيف إليها جاسم إلياس طريقة أخرى تقتضي بإعادة إنتاج الخبر من خلال ربْط الواقع بالخيال، لا من خلال ارتباطه بالواقع مرة أخرى(25)؛ وذلك لاستثارة المتلقي، وحمله على المشاركة انفعالياً في فهم تجربة المبدع والتفاعل معها. والحق أن التسليم بإمكانية تطور الخبر من كونه نوعاً إعلامياً إلى نوع أدبي، تماشياً مع رأي المتحمّسين لامتداد أصول القصة القصيرة جداً إلى أعماق السرد العربي القديم عموماً، يحمل تهديداً واضحاً لحياة بعض فنون هذا الأخير؛ لأن الأمر يقتضي ـ كما هو بادٍ ـ ميلاد نوع على حساب انقراض آخر يمتد عمره إلى مئات السنين! والصوابُ أن القصة القصيرة جداً والخبر فنّان؛ أحدهما حديث والآخر تراثي أصيل، يشتركان في نقط، ويختلفان في أخرى تضمن لكل منهما استقلاله بخصائصه وقوانينه، و"لا يمكن للقصة القصيرة جداً أن تنزاح عن جنسيتها، وتتحوّل إلى خبر على الإطلاق"(26)؛ كما أكدت سعاد مسكين، وهي مُحقّة تماماً في قولها.

ويَلُوح من بين الأنواع السردية التراثية فنٌّ آخرُ لا تخطئ العين ما بينه وبين القصة القصيرة جداً من وشائج دعتْ دارسين إلى اعتباره أصْلاً من أصولها المحتملة.. إنه النُّكتة التي تختلف عن الخبر على أكثر من مستوىً؛ إذ إنها ليست "خبراً مباشراً أو نقداً مباشراً، وإنما هي عبارة عن تلميحة لشيء خفي، ولهذا ينبغي أن تكون هذه التلميحة واضحة حتى يتمكّن السامعُ منْ أن يملأ الفجوات من تِلقاء نفسه وبسُرعة"(27). فالواضحُ أن اثنين من خواصّ النكتة المذكورة في هذا التعريف تحضران في القصة القصيرة جداً كذلك، وهما اعتماد أسلوب التلميح والإيماء، وتعمُّد التثغير؛ أي ترْك فجوات، أو "مناطق لا تحديد" داخل النص، ليملأها المتلقي بوصفه عنصراً مشاركاً في إنتاج الدلالة، وليس مجرد مستمع أو قارئ يستهلك النص المعروض. وأضافت مسكين، إلى هاتين الخصيصتين، خصائص أخرى تتقاسَمُها النكتة والقصة القصيرة جداً، وهي: اللعب والسخرية، واعتماد أسلوبية خاصة ترتكز على الذكاء في انتقاء الكَلِم القائم على سرعة الخاطر، والحدث الخاطف، والعبارة الظريفة الباعثة على الابتسام في نهاية المطاف(28). ولكنهما يختلفان من حيث الأداء في الجمالية والاشتغال اللغوي، ويظلان نوعين سرديين مستقلين بكيانيهما بصورةٍ يُؤمَن معها الخوف من ذوبان الأقدم منهما في الأحْدَث.

ورصدت سعاد مسكين، في كتابها، علاقة القصة القصيرة جداً بنوع أدبي تراثي آخر، هو الأمثولة؛ أي القصة المُحْكية على لسان الحيوانات باعتبار ذلك قناعاً أو تكتيكاً لتمرير رسائل محددة قد لا تسمح إكراهات وظروف ما بالتعبير عنها بلغة التقرير والوضوح. إن قصص الحيوان "تلتقي بالقصة القصيرة جداً في استخداماتها الرمزية، واتخاذها الحيوانات

مُعادلاً موازياً لرؤية القاصّ، وإعطاء صورة مكشوفة في الظاهر ودلالة مَخْفية في الباطن. وتبلغ نسبة التحول من قصص الحيوان إلى القصص القصيرة جداً نسبتها المطلقة عند بعض القصّاصين؛ ومنه القاص السوري زكريا تامر، والقاص العراقي طلال حسن في كتاباته القصصية القصيرة جداً للأطفال"(29). إن الأمثولة، في تراثنا، فنّ شبْه سردي، أو نصف سردي إن صحّ التعبير؛ لأنها "تتبنى تركيبياً على مستويَيْن هامّين: مستوى سردي عبارة عن حكاية على لسان حيوان تستهدف غاية أخلاقية وتربوية، ومستوى آخر عبارة عن تقرير حكَميّ لهذه الغاية بعبارةٍ مركزة تتخذ، في الغالب، شكلَ مَثل سائر"(30) أو حكمة. ولكن هذه البنية الثنائية للقصة الحيوانية في تراثنا تنتفي في القصة القصيرة جداً؛ لأنها تنزع ـ كما قال كاتب إسباني ـ إلى "كتابة خُرافة بدون درْس أخلاقي، أو بدرس أخلاقي شاذ، أو بتقديم درس أخلاقي مُضادّ"(31). وتحضر الأمثولة داخل القصّ القصير جداً بصورتين تتوخّيان معاً التعبير إيحائياً عن المغزى المنشود، بدلاً من المُباشَرَة التعبيرية. فأما إحدى الصورتين فتكمُن في السرد الخالص، على حين تتمثل الثانية في الحوار المباشر بين الشخصيات الحيوانية. مما يجعل القصة القصيرة جداً استعارة كبرى تَصْدم أفق انتظار المتلقي، وتبْعَثه على الإحساس بالدهشة والغرابة"(32).

ونُضيف إلى ما ذكرته الناقدة سُعاد أنواعاً سردية تراثية أخرى تشترك مع القصة القصيرة جداً في بعض النقط والأمور بقدْر ما تختلف عنها في مسائل وخواصّ أخرى. ولعل ذلك التشابُه هو الدافع الموضوعي الذي حدا بعض ناقدينا إلى افتراض تأثر تلك القصة ببعض مقوّمات الأنواع المُشار إليها. ومنها ـ على وجه الخصوص ـ النادرة والأسطورة والخرافة. فالأولى تسجيل حرفي لحدث اجتماعي أو تاريخي غير مألوف يتصف بالغرابة والإدهاش، تمتاز بقِصرها النسبي، وذات محتوى يحكُمُه مغزى "تدور حوله النادرة إما في شكل انتقاد أو سُخرية من وضْع ما أو من نمط من أنماط الشخصية، وإما في شكل عِظَة إنسانية". ويكون أبطالها، عادة، من الظرفاء والسكارى والبخلاء المغفلين والأذكياء، وتغلب عليهم المفارقات التي تنتج عن البلادة أو الخُدعة(33). وبناءً على هذا الكلام، يتضح أن ثمّة جملة من خصيصات النادرة تحْضر، بوُضوح، في القصة القصيرة جداً، ونقصد ـ تحديداً ـ الإدهاش والمفارَقة والإيجاز والبُعد الرِّسالي والسخرية أحياناً من الوضع الماثل أمام البطل.

والأسطورة، بوصفها حكاية تقدم تفسيراً بدائياً للكون والمعتقدات ومسار تطور الإنسان ونحو ذلك، تلتقي بالقصة القصيرة جداً في أكثر من نقطة، لعل أهمها الوقوف بين "التاريخ والخيال". فلا أحدَ يظنّ أن الأسطورة حقيقة، معاً أن هناك مَن يؤمن بها، إلا أنهم لا يَجْرؤون على البرْهَنَة على صِدْقها. لقد تمّ انتقاء الأسطورة بوساطة الذاكرة الشعبية، ثم اكتسبت استقلالاً أدبياً ذاتياً، وأحياناً ما تكون القصة القصيرة هي الأساس في الأسطورة. وهذا يحدُث عندما تشير أحداث القصة القصيرة ببطل فعلي أو تصوّري، لكنها جسدته في مكان وزمان معين، ووضعته في إطار تاريخي خادع"(34). ويفسر جاسم إلياس ذلك قائلاً: "أي إن الأسطورة عملية خلق وإبداع أدبي إنساني تلتقي بالقصة القصيرة جداً؛ لأنها لا تستطيع صياغة خطابها بعيداً عن الرموز والمجازات التي تسوغ وفاءَها الفعّال لإنسانيتها من خلال التعبير عن المشاكل الشمولية التي تحيط بالإنسان بدْءاً من خلْقه وحتى بعْثه من جديد"(35).

وتُعرّف الخُرافة بأنها "حديثٌ متعة وخيال واسع خصبٌ يُثير الدهشة والإعجاب والذهول... ربما كان الأكيد فيها مشجّعاً على الإفاضة في الخيال، والإغراق فيه إلى درجةٍ تجعل المتحدّث يبدو كالشيخ الذي أخْرَفَه الهَرَم، وفسد عقله، فبدا كالطفل لا يحاسبُه أحدٌ على ما يقوله"(36). ولا يجد الدارس كبير صعوبةٍ في تلمُّس جملة من معالم الخرافة في القص القصير جداً، ولاسيما حضور المتخيَّل الإبداعي الخلاق، وتوخي البُعد الإمتاعي الجمالي، والحرص على الإدهاش وخرْق أفق توقع المتلقي. وقد أكد هذه العلاقة عددٌ من أعلام القصة القصيرة جداً، منهم الإسباني لويس مايثوديبت الذي أثبت أن "القصة القصيرة جداً تلتقي مع الخرافة في قدراتها الدلالية والإيحائية"(37). بل إن منهم مَنْ لم يجد غضاضة في اعتبار الخرافة النوعَ الأدبي الأصل الذي انبثقت من رَحِمِه القصة المذكورة!(38).

تلكم، إذاً، مجموعة من الأنواع السردية المتوارثَة ـ ممّا وقفت عنده الدكتورة مسكين وممّا لم تعرّج عليه ـ التي تشاركها القصة القصيرة جداً بعضَ مقوّماتها وعناصرها الفكرية والبنائية والفنية، لكنها ـ في الوقت نفسه ـ تمتاز منها بعددٍ من الخصوصيات المتأصّلة التي تضْمَنُ لكيانها التميُّز والفرادة. وإن القول بانفتاح القصة القصيرة جداً على تلك الأنواع لا ينبغي أن يدفع إلى التعصُّب لفكرة وجدت صدىً لدى بعض دارسيها، وهي عدُّ الخبر والنكتة والأسطورة وغيرها من أشكال السرد القديم أصولاً انحدرت منها القصة القصيرة جداً حديثاً! فالتقاطعُ بين فنين، في نقط معينة، لا يقوم دليلاً خرّيتاً على أن أحدهما أصْلٌ للآخر! لأن الصلات والتشابهات بين الأنواع الأدبية أمرٌ لم يعُدْ يخفى على أي دارس، منذ أن بدأت الشعرية الحديثة تنزع نحو إذابة الفواصل، وكسْر الحدود الوهمية المُصطنَعَة اعتسافاً بين الأنواع والأجناس الأدبية في التصور الكلاسيكي. ولم يقتصر انفتاح القصة القصيرة جداً على أنواع السرد التراثي، بل امتدّ، أيضاً، إلى فنون السرد الحديث، وفي طليعتها القصة القصيرة التي سبق أن أكّدْنا ـ جرْياً على ما استقرّ عليه رأيُ طائفة من دارسي القصة القصيرة جداً ـ أنها الجنسُ العامّ الذي تندرج ضمنه هذه الأخيرة؛ مما يعني استمرار عدد من مقوّمات هذا الجنس في القصة القصيرة جداً.

كان بوُدّنا أن نتطرق إلى الحديث عن علاقة القصة القصيرة جداً بفنون أخرى غير سردية لولا أننا آثرْنا قصْرَ هذا المبحث على تناول علاقة هذه القصة ـ بحُكم طبيعتها التجنيسية السردية ـ بأنواع وأجناس من داخل دائرة السرد فحسبُ. وللإشارة، فقد وقفت الناقدة سعاد عند علاقة القصة القصيرة جداً بالقصيدة، ولاسيما قصيدة النثر، فرصدت مظاهر حضور الثانية في الأولى حاصرةً إيّاها في ثلاثة هي: الإيحائية، والكثافة، والإيقاع(39). ومن وحْي هذه العلاقة، نحَتَ بعضهم اصطلاحاً لتسمية مفهوم القصة القصيرة جداً، هو "الأقصودة". وينضاف إلى المظاهر الواردة في كتاب سعاد مسكين، نقط أخرى تعكس الحضور الشعري في القص القصير جداً مخْيالاً ولغةً، أشار جاسم إلياس إلى بعضها في قوله: "يتحدد التنافذ الشعري في السردي ـ تحديداً قصيدة النثر أو الومْضة ـ بالكثافة، والخيال، وقوة الأسلوب، والاستعمال الإيحائي للكلمات؛ إذ تجود اللغة بأقصى طاقاتها التعبيرية دون الابتعاد عن الطابع السردي. فالضغطُ النوعي المتولد من تماسّ قصيدة النثر، أو قصيدة الومضة، مع القصة القصيرة جداً يحاول استلاب هُويتها إلى حدٍ يصعب التفريق

بينهما"(40). وانفتحت القصة القصيرة جداً على فنون أخرى بصرية؛ كالتشكيل والسينما، واستفادت منها، ونعتقد أن مثل هذه القضايا تظل في حاجة ملحّة إلى أن تُبحَث.

3/ ـ القصة القصيرة جداً: الخصائص والجماليات.

لقد أكدنا ـ في أكثر من موضع ـ أن انفتاح القصة القصيرة جداً على أجناس وأنواع وفنون أخرى، أدبية وغير أدبية، قديمة وحديثة، واستفادتها من تقاناتها ومقوماتها في التأسيس لكينونتها الفنية، ليس معناه، مطلقاً، تبعية القصة القصيرة جداً لتلك الألوان التعبيرية، واستنساخها لها، واحتذاءَها طريقتها في الأداء والإبلاغ حذو النعل بالنعل، بل إن ذلك، في الحقيقة، لم يمنع القصة القصيرة جداً من الاحتفاظ بتميزها، ومن الاستقلال بعدد من السمات المائزة الفارقة. وحين نتصفح ما ألف من دراسات في نقد هذه القصة نجد أن النقاد قد اختلفوا بشأن طبيعة هذه الخصائص والجماليات، وعددها كذلك، اختلافاً ينمُّ على تفاوُت اجتهاداتهم في هذا الصدد ما بين اجتهادات عميقة رصينة استطاعت وضْع اليد على كثير من تلك الخصوصيات، واجتهادات مَشُوبة بخلط ونقص واضحين جعلت أصحابَها يجرِّدون عدداً من مقومات القصّ التي لا تقتصر على القصة القصيرة جداً فقط، بل تنسحب أيضاً على الأقصوصة؛ مما يجعل مفهوم "الخصائص"، هنا، غير ذي معنى!

وإذا كان بعض الدارسين ما زال يتحفّظ، اليوم، من الحديث الصُّراح عن خصائص مميِّزة للقصة القصيرة جداً، التي قطعت شوطاً مهمّاً في أدبنا المعاصر، وعرفت تطوراً واضحاً من حيث الكمّ والكيف معاً، فإننا نرى موقفاً من هذا القبيل غير مقبول ألبتة؛ لأمْر واحد أساس، وهو أن القصة القصيرة جداً، الآنَ، قد اغتدتْ نوعاً سردياً قائمَ الذات، ذا حضور متزايد في الساحة الأدبية، وأنها تملك عدداً من المميزات فضلاً عن المقوّمات التي تتقاسمُها مع فنون وأشكال تعبيرية أخرى عديدة. وهذا ما أكده جاسم إلياس بقوله: "إذا كان سؤال: هل ثمة خصائص ومقومات فنية وبنائية ولغوية للقصة القصيرة جداً؟ سابقاً لأوانه في بداية العقد السبعيني من القرن العشرين، بحُجّة أنها لم تقدمْ لنا حصاداً غريزياً يكفي لأنْ نستقرئ منه خصائص متميزة تحددها ضمن "قوالب" أو أصول نهائية، فإننا في القرن الحادي والعشرين نمتلك كمّاً هائلاً من القصص القصيرة جداً تخوِّل ا لباحث دراسةَ الأصول والمفهوم والمكونات التي تحدد سمات هذا النوع. وقد حظيتْ فعلاً بدراسات في معالجة القصة القصيرة جداً"(41).

لقد سنحت لنا القراءة المستعْرَضة لكتاب سعاد مسكين من التقاط جملة من المقومات التي تعُدّها خصائص للقصة القصيرة جداً، وإنْ كان بعضُها ممّا تشترك فيه هذه الأخيرة مع أشكال أدبية أخرى؛ كالقصة القصيرة وقصيدة النثر. ولعل أهمّ تلك الخصائص ما يأتي: القِصَر ـ الإيجاز ـ الاقتصاد القولي ـ التكثيف ـ الإيحاء ـ خرْق المألوف ـ الإيماض ـ اقتضاب المعنى ـ التوسع والعُمق الدلاليان ـ خفة الإيقاع وسرعته الناتجتان عن حركية السرد الذي يستثمر طاقات الجمل الفعلية والقصيرة ـ تفادي الإسهاب والحشو ـ الدهشة والمباغتة ـ المفارقة والسخرية باعتبارهما استراتيجيتين خطابيتين لكشْف اختلالات الواقع والذات ـ التعبير عن اليومي والهامشي ـ الإلغاز ـ التثغير المتجسد من خلال ملْمَحَي الفراغ والبياض؛ مما يستوجب قارئاً ذا مواصفات خاصة تجعله أقدرَ على التفاعل الإيجابي مع القصص القصيرة جداً التي يتعمّد مُبْدعوها، أحياناً كثيرة، ركوبَ أسلوب الإيحاء والتلميح عوضَ التصريح

والإبانة عن المقصود - التناصّ مع مدونات سردية وشعرية، قديمة وحديثة، عربية وغير عربية. فالواضحُ من هذا الجرْد تعددُ خصائص القصة القصيرة جداً، وتنوّعها ما بين سمات موضوعية وبنيوية وشكلية وفنية وتداولية، وأن بالإمكان جمْع بعضها إلى بعض ممّا يقبل الجمع لاختزالها كمّياً إلى عدد أقلّ.

ولا مناص من الإشارة، في هذا السياق، إلى أن محاولة رصْد خصائص القصة القصيرة جداً من القضايا النقدية التي حظيت باهتمام دارسي هذه القصة في المجالين الأدبييْن العربي وغير العربي. فقد أجْمل الناقد لويس بريرا ليناريس (L.B. Linares) مميزات القصة القصيرة جداً في سبعة مؤشرات دالة، هي: حضور عنصر الدهشة ــ قوة العلاقة بين العنوان والحبْكة والنهاية - تفادي الجمل الطويلة، واستعمال الجمل القطعية ذات النبرة القريبة من الحكمة - اجتناب الشرح أو التوسع - تنوع النهاية ــ القاعدة السردية - الاختلاف عن النكتة رغم انحدارهما من عائلة السرد، وذلك في الأداء الجمالي والاشتغال اللغوي(42). ويُضيف الناقد الأرجنتيني راوول براسكا (R.Braska)، إلى هذه الميزات، ثلاثاً أخرى، هي: الثنائية - المرجعية - انزياح المعنى عن موضعه بالاعتماد على التقنيات الآتية: اللعب بالألفاظ، والتأويل الحرْفي للمعاني المجازية، واختفاء المعنى نهائياً أو استعمال تقنية الدُّمى الروسية(43). وتحدد الناقدة الفنزويلية فيوليطا روخو (V.Rojo) مميزات القصة القصيرة جداً في الآتي: ضيق المساحة النصّية ــ وجود حبْكة يتطلب الإمْساك بتلابيبها جهداً خاصاً من القارئ - عدم استقرار شكل بنيتها - خصوصية الأسلوب واللغة ــ التناص(44). ويضيف الناقد المكسيكي لاورو زافالا (L. Zavala)، إلى ما تقدّم، خصيصتين أخرييْن، تتمثل الأولى في طابعها التقطيعي وما ينطوي عليه من ضرْب واضح لمفهوم الوحدة الكلاسيكي، على حين تتجلى الثانية في الطابع الديدكتيكي؛ لأنها - بحُكم قصرها الشديد - تستخدَم كاستراتيجية لتدريس اللغات الحية، أو كمتْن إبداعي لتجريب المقاربات النقدية عليها(45).

وكان لنقاد القصة القصيرة جداً عندنا إسهاماتٌ، أيضاً، في هذا المضمار. فالناقدُ السوري أحمد جاسم الحسين يحْصر خصائص القصة القصيرة جداً في النزعة القصصية، والجُرأة، والوحدة، والتكثيف(46). ويجعلها الناقد السوري نبيل المجلي خمْساً، هي: الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة، وفعلية الجملة(47). ويبلغ بها مواطنُه سليم عباسي تسْعاً، كالآتي: الطابع الحكائي، والتكثيف، والمفارقة، والسخرية، والأنْسَنَة، واستخدام الرمز والإيحاء والإيهام والتلميح، وطرافة اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدْمَتها، والاعتماد على الخاتمة المتوهّجة الواخزة المُحيّرة(48). وتختزل لبانة الموشح خواصّ القصة القصيرة في ثلاث فقط، هي: الحكائية، التكثيف، والإدهاش(49). ونجد الأمر نفسَه لدى جاسم إلياس، وإنْ استبدل الخاصّة الثالثة لدى لبانة بخاصّية اللغة المُوحية الرمزية التي تعد المحور الذي ترتكز عليه باقي مكونات القصة الأخرى. كما أنه يؤكد أن للقصة القصيرة جداً جملة تقانات خاصة تتوسّل بها في التعبير عن الذات والمجتمع وأشياء الوجود عامة، أهمها: المفارقة، والتناص، والاستهلال والخاتمة(50).

إن القضايا الثلاث التي ألْمَمْنا بها، في هذا المقال، تعد، في الواقع، من أكثر قضايا القصة القصيرة جداً إلحاحاً في النقد القصصي المعاصر، تعرَّض إليها، بالدراسة والمناقشة،

دارسو تلك القصة، وقدّموا تصورات وأفكاراً غنية من حولها، ولكنْ دون أن يحققوا أي إجماع بخُصوصها؛ ممّا يؤكد خصوبة النقد وديناميته في هذا المساق. ولا ريبَ في أن دراسة القصة القصيرة جداً تثير قضايا وأسئلة أخرى، سنُفرد أبحاثاً إضافية لتناولها ومعالجتها، بحول الله، في القادم من الأيام.

(الهوامش)

(*) نص المداخلة التي شارك بها الباحث في "المهرجان العربي الأول للقصة القصيرة جداً" (دورة فاطمة بوزيان)، المنعقد بالناظور، يومي 3 و4 فبراير 2012.

(1) سعاد مسكين: راهن القصة القصيرة جداً بالمغرب، المنعطف الثقافي، ع 141، السبت/الأحد 17/18 مارس 2007، ص 4.

(2) سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب (تصورات ومقاربات)، دار التنوخي، الرباط، ط1، 2011، ص: 15 ـ 16 ـ 42 ـ 48 ـ 53 ـ 58 ـ 61 ـ 69 ـ 73 ـ 75 ـ 96 ـ 102 ـ 110 ـ 114 ـ 131..

(3) نفسه، ص 16.

(4) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، د ار نينوى، دمشق، ط1، 2010، ص 55.

(5) نفسه، ص 84.

(6) نفسه، ص 200.

(7) نقلاً من كتاب "القصة القصيرة جداً في العراق" لهيثم بهنام بردى، من منشورات المديرية العامة لتربية نينوى، العراق، ط1، 2010، ص 8.

(8) ـ هيثم بهنام بردى: القصة القصيرة جداً في العراق، ص 9، بتصرف.

(9) جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية)، نشر شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة/المغرب، ط1، 2011، ص 8، بتصرف.

(10) ـ نفسه، ص 80.

(11) نُشر بتاريخ 7/2/2007.

(12) عبد الدائم السلامي: شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً، منشورات أجراس، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 6 ـ 7.

(13) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً ـ مقاربة بكر، دار عكرمة، دمشق، ط1، 1997، ص 18.

(14) محمد مينو: فن القصة القصيرة ـ مقاربات أولى، مطابع البيان التجارية، دُبي، ط1، 2000، ص 38.

(15) عبد العاطي الزياني: الماكروتخييل في القصة القصيرة جداً بالمغرب، من منشورات مجلة "مقاربات"، آسفي/المغرب، ط1، 2009، ص 13، بتصرف.

(16) ـ نفسه، ص 13.

(17) ـ نفسه.

(18) ـ نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1982، ص 83.

(19) مجلة "مجرّة"، القنيطرة/المغرب، ع13، خريف 2008، ص 5. (من افتتاحية العدد).

(20) ـ نفسه.

(21) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 55 ـ 57.

(22) شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط 1994، ص 24.

(23) سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب، ص 18.

(24) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 1970، ص 21.

(25) ـ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 60.

(26) ـ سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب، ص 19.

(27) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط 3، د.ت، ص 224.

(28) ــ سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب، ص 19.
(29) ـ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 65.
(30) نفسه، ص 20.
(31) ـ نفسه.
(32) نفسه، ص 20 ـ 21.
(33) نفسه، ص 61.
(34) غريمال: الإنسان والأسطورة، تر: فاضل السعدوني، مجلة "الثقافة الأجنبية"، بغداد، ع 2، س 11، 1991، ص
(35) ـ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 62 ـ 63، بتصرف.
(36) ــ نجيب كيالي: ميت لا يموت (مجموعة قصصية)، ص 24. نقلاً من كتاب "شعرية القصة القصيرة جداً" لجاسم إلياس، ص 63.
(37) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص 63.
(38) ــ نفسه، ص 64. (أقصد، هنا، تحديداً الكاتب خوثي ماريا ميرنو).
(39) ــ سعاد مسكين: القصة القصيرة جداً في المغرب، ص 21 ـ 22.
(40) ـ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 78.
(41) ـ نفسه، ص 83، بتصرف.
(42) سعيد بنعبد الواحد: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مجلة "قاف صاد" تصدرها مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ع1، س1، 2004، ص 33 ـ 34.
(43) نفسه، ص 34.
(44) ـ نفسه، ص 35، بتصرف.
(45) نفسه، ص 35 ـ 36.
(46) ـ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً ـ مقاربة بكر، ص 20 ـ 26.
(47) نقلاً من كتاب "القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق" ليوسف حطيني، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2004، ص 41.
(48) سليم عباسي: البيت بيتك (مجموعة قصصية)، من الغلاف الخارجي. نقلاً من كتاب "من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً" لحمداوي، ص 128.
(49) نقلاً من كتاب "من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً" ص 128.
(50) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 97 ـ 197.

□□

الـــسياب بـــين الذاتيـــة والموضوعية ..

دراسة في قصيدة "غريب على الخليج"

□ أحمد زياد محبّك

أولاً ـ المقدمة:

المقصود بالذاتية أن يعالج الشاعر موضوعاً في داخل ذاته، كالحب أو الحزن والموضوعية أن يعالج الشاعر موضوعاً في الخارج، كأن يصف جبلاً أو يعالج موضوع الحرب والسلم، والمقصود بالذاتية أيضاً أن يتبع أسلوباً ذاتياً في التعبير، وهو الأسلوب القائم على الغنائية والمباشرة والوضوح، والمقصود بالموضوعية أيضاً أن يتبع أسلوباً موضوعياً في التعبير كالرمز وأسلوب القص والتوظيف الثقافي، فالذاتية والموضوعية هما في الموضوع وفي الأسلوب، وليس في أحدهما من دون الآخر.

ولم يعرف الإنسان في العصور البدائية الذاتية والموضوعية، فما هو في الداخل أو ذاتي هو جزء مما هو في الخارج، وكذلك ما هو في الداخل هو جزء من الخارج، والداخل والخارج متداخلان ومندغمان بعضهما ببعضهما الآخر،

وكل منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً كلياً، بل هو امتداد له، وكلاهما يمثلان وحدة لا تنفصم، ومع مرور الزمن وتطور الوعي وتطور أشكال المعرفة، بدأ الانفصال يتضح بين ما هو في داخل الذات وما هو في خارجها، وأخذ أحدهما ينفصل عن الآخر ويستقل، بل أصبح هذا الانفصال والتمايز مطلباً ضرورياً، وأضحى جزءاً من الوعي والعدل والعلم والحضارة، كما أنه جزء من معاناة الإنسان المعاصر، وسبب من أسباب قلقه وتوتره، ولكن الشاعر ما يزال إلى اليوم يسعى إلى توحيد الداخل والخارج، وهو في توتره وانفعاله وإبداعه يوحد بين الذاتي

والموضوعي، وهما في الشعر الحق متحدان، بل هما واحد.

وبقدر ما يسعى الشاعر إلى التوحيد بين الداخل والخارج بقدر ما يسعى العالم إلى الفصل بينهما، وبقدر ما يكون نجاح الشاعر في التوحيد بينهما بقدر ما يكون نجاح العالم في الفصل بينهما، فالعالم والطبيب والمحقق والقاضي يسعى كل منهم إلى إقصاء مشاعره وعواطفه وذاته عما يبحث فيه أو يحققه أو يعالجه، ولكن في الحالات كلها لا يمكن الفصل الكلي أو المطلق، ولا بد في الذاتية قدر من الموضوعية، ولو قليل، ولا بد في الموضوعية قدر من الذاتية، ولو قليل، فلا بد للمحقق أو الطبيب أو القاضي من قدر من ذكائه أو خبرته كي يكتشف أو يعرف أو يصل إلى حل أو نتيجة، ولا بد للشاعر والأديب من قدر من الموضوعية كي ينقح عمله وينفي عنه الخطأ والضعف ويلتزم فيه ولو الحد الأدنى من المفاهيم الأدبية والنقدية، وما أشبه الذات والموضوع بدائرتين، يدخل جزء من إحداهما في الأخرى بعض الدخول، وليس كله، فما هما بمتداخلتين كل التداخل ولا هما بمنفصلتين، والعالم الخالص العلم يكاد يقف في أقصى دائرة الموضوع بعيداً كل البعد عن الذات، والمستغرق في ذاته الاستغراق كله، يكاد يقف في أقصى الدائرة الممثلة للذات، والشاعر الذي يوحد الذات والموضوع يقف في المنطقة الوسطى حيث تتداخل إحدى الدائرتين في الأخرى.

والمقصود بالذاتية معالجة موضوع ذاتي في داخل الإنسان، استخدام وسائل ذاتية في التعامل مع الموضوع الخارجي أو الداخلي، الذاتي أو الموضوعي، بما في المعالجة من انفعال وخيال، فالذاتية هي في الموضوع والأسلوب، وهي في الشكل والمضمون وهي في المادة وأسلوب المعالجة، وكذلك الموضوعية، والمقصود بالموضوعية معالجة موضوع في خارج الذات، كالمطر أو المرض أو الجبل أو الحرب، والموضوعية هي أيضاً معالجة الموضوع الداخلي أو الخارجي الذاتي أو الموضوعي بأسلوب موضوعي.

فثمة موضوع داخلي وموضوع خارجي، أو موضوع ذاتي وموضوع موضوعي، وثمة أسلوب للمعالجة ذاتي، وأسلوب للمعالجة موضوعي، ومن الممكن معالجة الموضوع الذاتي بأسلوب ذاتي وبأسلوب موضوعي، فعندما رثى أبو ذؤيب الهذلي أولاده الخمسة الذين مات بعضهم في إثر بعضهم الآخر استخدم الأسلوبين، الذاتي والموضوعي، في الأسلوب الذاتي، بكى واستعبر وحزن وتفجع، وقال:

أمن المنون وريبها تتوجع
والدهر ليس بمعتب من يجزع
أودى بني فأعقبوني حسرة
بعد الرقاد وعبرة ما تقلع

وفي الأسلوب الموضوعي تعزى بثلاث ظواهر في الطبيعة يحدث فيها الموت، الأولى الثور الوحشي القوي الذي يفجؤه الصياد فيقتله، والظاهرة الثانية الحمار الوحشي يرد الماء للشرب مع أتنه الأربع فيفجؤه الصياد فيقتله وتنجو أتنه، والظاهرة الثالثة فارسان قويان خاضا معارك كثيرة، وكل منهما ند للآخر، وقد التقيا، فتعاورا الطعان، ثم ماتا معاً، والشاعر بذلك يعالج موضوعاً ذاتياً هو حزنه على أولاده بأسلوبين: ذاتي وموضوعي، يقول أبو ذؤيب:

والدهر لا يبقى على حدثانه
جون اسراة له جدائد أربع

***

والـدهر لا يبقـى علـى حدثانـه
شـيب أفزتـه الكـلاب مفـزع
شعف الكلاب الضاريات فؤاده
فـإذا يـرى الـصبح المـصدق يفـزع

***

والـدهر لا يبقـى علـى حدثانـه
مستـشعر حلـق الحديـد مقنـع
فتناديـا وتوافقـت خيلاهمـا
وكلاهمـا بطـل اللقـاء مخـدع
وكلاهما قد عاشا عيشة ماجد
وجنـى العـلاء لـوان شـيئاً ينفـع

وإذن، من الصعب الفصل الحاد القاطع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، حتى في العلم نفسه، فكيف الأمر إذن في الفن، فلا بد في الموضوعية ولو قدر قليل من الذاتية، ولا بد في الذاتية ولو قدر قليل من الموضوعية، ولكن يظل الإنسان يتطلع إلى الفصل بين الذات والموضوع، ويسعى جهده إلى تحقيق الفصل بينهما في العلم، ويسعى جهده إلى تحقيق التوحد بينهما في الفن، وتلك هي مشكلة الإنسان المعاصر.

وسوف تتناول هذه الدراسة قصيدة للسياب، يعالج فيها موضوعاً ذاتياً وهو غربته ورغبته في العودة إلى الوطن، وهو موضوع ذاتي داخلي، ولكنه يعالجه بأسلوبين ذاتي وموضوعي، وهذه القصيدة هي قصيدته: "غريب على الخليج".

ثانياً. بناء القصيدة:

1. العنوان:

عنوان القصيدة هو خارج القصيدة موضوعياً، وهو داخل القصيدة ذاتياً، فهو داخلها وخارجها، في آن، وهو ذاتي وهو موضوعي في آن، ومثل هذا التوتر بين الداخل والخارج، وهذا التوتر بين الذات والموضوع هو ما يمنح العنوان سحره، فهو واضح وهو غامض، يقول كل شيء، ولا يكاد يقول شيئاً، هو مفتاح القصيدة، يلخصها، ويكشف سرها، ولكنه لا يغني عنها، هو بعض منها، ولكنه منفصل عنها، ولا غنى للقصيدة عنه.

والعنوان في هذه القصيدة "غريب على الخليج" يعتمد على اللغة المباشرة، وهو واضح الوضوح كله، هو واضح في مفرداته الثلاث، وواضح في العلاقة بين مفرداته، فكلمة غريب تدل بوضوح على الغربة والوحدة والانفراد، والكلمة في تنكيرها تزيد من الشعور بالغربة والوحدة والانفراد، وحرف الجر على يؤكد مفهوم المكان، وكلمة الخليج مرتبطة في ثقافة القارئ العربي بالخليج العربي، وسوف تثير على الفور إيحاءات ترتبط بالواقع العربي والمواطن العربي، ولكن هذا الوضوح ليس مطلقاً ولا نهائياً، بل هو وضوح غامض، أي إنه يثير الفضول لمعرفة هذا الغريب، وسر غربته، وسببها، وطبيعة معاناته، ونهايتها، ومن هنا تظهر حاجة العنوان إلى القصيدة، كما تظهر حاجتها إليه، وهنا ينتهي استقلال العنوان، ليظهر ارتباطه بالقصيدة، كما ينتهي كونه خارجها، ليصبح جزءاً منها، ولكنه يظل مجرد مفتاح.

والعنوان بما أنه جملة اسمية يدل على السكون والمكث في المكان، يؤكد ذلك حرف الجر على، الذي يؤكد الجلوس في المكان، وعدم التحول أو الانتقال، كما يؤكده المكان: الخليج، الذي هو مشكلة القصيدة، وقد تجلى منذ البدء في العنوان.

2. الافتتاح والاختتام:

يفتتح الشاعر القصيدة بتصوير مكان ضاقت به نفسه ذرعاً، يريد الخروج منه، هو

أرض الغربة، وهو مكان حار، ثقيل، الناس فيه يتحركون ويسافرون، وهو قاعد مقيد، يريد مغادرته، ويجد الرحيل عنه صعباً. والشاعر معنيٌّ بتصوير المكان، وتحديد الزمان، يدل على الحالة النفسية التي هو فيها، وهو يصور المكان ويحدد الزمان بخطوط عريضة، فالمكان هو الخليج والزمان هو وقت الظهيرة، وقد أثقل على الشاعر الزمان، وضاق به المكان، وهو يرى المهاجرين الكادحين، حيث يقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عار

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ولكن الشاعر سرعان ما يرتد إلى مكان آخر غائب، ولكنه ماثل في وجدانه، وهو العراق، إذ يسرح الشاعر البصر وهو على الخليج ليمده عبر البحار لعله يرى العراق، وهو ينشج ويبكي منادياً الوطن ويكرر النداء، وكل ما حوله يكرر نداء العراق معه، حيث يقول:

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

أعلى من العبَّاب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسيَ الثكلى: "عراق

كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: "عراق"

والموج يعول بي: "عراق، عراق"، ليس سوى عراق.

وما هو مفجع أن العراق الماثل في الوجدان والحاضر في الخيال، هو نفسه العراق الغائب والبعيد البعد كله، ومن هذا التناقض يحس الشاعر بالمأساة، فالشاعر يملك العراق في الزمان، أي يملكه في الوجدان، ولكنه يفقده في المكان، لأنه عنه بعيد، إنه الصراع بين المكان والزمان، وهذا هو سبب المأساة.

ويختتم الشاعر القصيدة بالشوق إلى مكان آخر يتوق إلى الرحيل إليه، ولكنه لا يستطيع، حتى إنه ليتمنى أن تكون الأرض قطعة واحدة، ولا بحار يفصل بين بعضها وبعضها الآخر، كي يصل إلى وطنه، ولكنه يجد أخيراً أن العودة مستحيلة، فيقول:

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق! وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدَّخرُ النقود(م)

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود(م)

به الكرام على الطعام؟ (م)

لتبكينّ على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع.

إن الشاعر يجد العودة إلى الوطن مستحيلة، لأنه لا يملك أجرة ركوب السفينة كي يصل من الكويت إلى العراق، وبذلك تبدأ القصيدة بقسوة الغربة لتنتهي إلى اليأس من العودة إلى الوطن، وهذا ما يزيد من قسوة الغربة.

وافتتاح القصيدة هو بمكان خانق مغلق، على الرغم من أنه مفتوح، فهو من الناحية الجغرافية مفتوح، لأنه الخليج، ولكنه من ناحية نفسية مغلق، لأن الشاعر مقيد ولا يستطيع الرحيل، ولأن الزمان على الشاعر وعلى الخليج ثقيل، فالريح تجثم ولا تتحرك، والوقت هو الظهيرة الحارقة القاسية، والريح التي يتوقع أن تتحرك هي جاثمة وكأن الوقت أصيل، فالوقت يميل إلى الغروب، أي النهاية والموت، وليس إلى الولادة والحياة. ويختلف عن هذا الافتتاح الخانق المغلق افتتاح قصيدته "أنشودة المطر"، وقد كتبها في العراق بعد عودته إلى الوطن، وهو يستهلها

بمكان وزمان أيضاً، ولكنهما مختلفان الاختلاف كله. يقول في المفتتح:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم.

لقد تم في هذا المفتتح التوحد بين الحبيبة والوطن والشاعر، فإذا عيناها غابتا نخيل، وغابات النخيل هي الوطن، وهذا هو المكان، أما الزمان فهو وقت السحر، أي المرحلة الأخيرة من الليل المنبئة بالفجر، وبذلك يوحي الزمان بحتمية الانفتاح والانفراج وانبثاق النور وولادة الفجر والحياة، وبذلك فالزمان هو إطلالة على الفجر، والمكان هو الوطن الغني بغابات النخيل، أي بالخصب والحياة.

ويؤكد ذلك كله الصورة التالية، وهي صورة تضم الزمان والمكان معاً، وفيها يشبه العينين بشرفتين، وهذا المكان يوحي بالإطلال على أفق واسع عريض، والزمان هو آخر الليل والقمر راح يغيب، وهو إذن ساعة انبثاق الفجر وإطلالة النور وولادة الحياة، وبذلك يغدو المكان منبئاً بالانفتاح على الأفق وعلى الفجر، وكيف لا يكون ذلك وهذا الإطلال هو من خلال عيني الحبيبة التي يقدم لها ذلك الافتتاح الذي هو أشبه ما يكون بالابتهال، ولعله ابتهال إلى ربة الخصب، أو الأم، أو الوطن، أو هو الحبيبة نفسها وقد غدت الأم والحبيبة والوطن وعشتار، لأن بها الحياة والولادة والخصب. ويؤكد ذلك كله أيضاً أنه بفضل ابتسامتها تورق الكروم، فيكون الخصب، بل ترقص الأضواء كالأقمار في نهر، وفي الرقص حركة وحياة و حب وفرح، وفي النهر حياة، وليس ذلك فحسب، بل إن ذلك النهر يرجه مجذاف في ساعة السحر، لتأكيد الحركة، ولتأكيد الاقتراب من الفجر، ساعة الولادة والحياة.

إن افتتاح "أنشودة المطر" يضج بالخصب والحركة والحياة، يؤكد ذلك الأفعال المضارعة التي تدل على انبثاق حركة وامتدادها امتداداً لا يكاد ينتهي، فالعينان تبسمان، والكروم تورق، والأضواء ترقص، والنهر يرجه المجذاف، والنجوم تنبض، وهي جميعاً أفعال حركة وحياة وخصب. وبالمقابل تدل الأفعال في مفتتح "غريب على الخليج" على السكون والجمود وجثوم الحركة وتلبثها، فالريح التي يتوقع أن تكون متحركة فإذا هي تلهث متلبثة في موضوعها ساكنة كالجثام الثقيل. وهذه المفارقة في الافتتاح بين "غريب على الخليج" و"أنشودة المطر" هي المفارقة بين اليأس من العودة في نهاية القصيدة الأولى، والثقة بحتمية ولادة الثورة في القصيدة الثانية التي هي كولادة الفجر.

3. بؤرة القصيدة:

وبين قسوة الغربة ويأس العودة، يعلو صوت الوطن ويتردد اسمه: "عراق"، ويتفجر الحب له ولمن فيه، وتكون بؤرة القصيدة مقطعاً متألقاً، يؤكد الشاعر فيه أن لا حب بل لا حياة خارج الوطن، حيث يقول:

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه
يا أنتما، مصباح روحي أنتما، وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه.
لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء،
الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء
شوق يخضّ دمي إليه كأنّ كلّ دمي اشتهاء
جوع إليه.. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء

الشمس أجمل في بلادي، من سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولادة

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

إن المقطع السابق من القصيدة هو كالبؤرة في اللوحة، أو نقطة المركز في الدائرة، فهو من أكثر المقاطع في القصيدة توهجاً وتألقاً، وبهذا المقطع ازدادت غنائية القصيدة، وهذا التألق في هذا المقطع هو البديل من الصراع أو التأزم في البناء الدرامي، والقصيدة لا تقوم عليه، إنما تقوم على الغنائية والانسياب الأفقي.

وفي هذا المقطع يقدم الشاعر نموذجاً فريداً للحب، هو اتحاد حب المرأة بحب الوطن، وحب الوطن بحب المرأة، فإذا هما واحد، وليس هذا فحسب، بل إن تحققهما لا يكون بمجرد اتحادهما، إنما يكون بتحققهما معاً في الوطن، وليس خارجه، وهذا يعني أن حب الوطن هو المهد الذي يحتضن الحب، ومن غير وطن أو خارج الوطن لا حب ولا حياة. لقد وحّد الشاعر الوطن والحبيبة، وخاطبهما بضمير المخاطب المثنى: يا أنتما، وضمير الخطاب للمثنى يؤكد اتحادهما، وكرر هذا الضمير، ليؤكد وحدتهما، ثم جعلهما مصباح روحه، وجعل الليل يخيم عليه، ثم طلب منهما أن يشعا معاً، حتى لا يتيه. وهذا التوحيد بين الوطن و الحبيبة جديد في الشعر العربي من ناحيتين، الأولى جعله الحب لا يتحقق إلا في الوطن، لا خارجه، والثانية قبول الوطن على علاته من غير شرط النضال لتحريره، وهو الذي كان يناضل من قبل لكي يحدث التغيير في الوطن، وهو الآن يشتاق إليه على أي وضع كان، يؤكد ذلك أنه يجد الشمس في الوطن أجمل من الشمس في سواه، بل إنه يجد الظلام فيه جميلاً لأنه يحتضن الوطن.

4. طول القصيدة:

والقصيدة طويلة، وفيها تفاصيل وجزئيات كثيرة، ولكنها متحدة في كثرتها، وليست متنوعة تنوع الاختلاف، بل هي متنوعة تنوع الموضوع الواحد: وهو الشعور بالغربة والشوق إلى الوطن، ويمكن عرض المعاني التي تضمنتها على النحو التالي:

الشعور بالغربة = الحنين إلى الماضي = الحنين إلى الأهل = إعلان الحب للمرأة والوطن = انتظار الاجتماع بهما = إدانة الخيانة = جمال الوطن = الشوق إلى الوطن = عذاب الغربة = ذل الغربة والهوان فيها = الشوق إلى الوطن = جمع المال من أجل العودة = الحلم بالعودة إلى الوطن والنوم فيه = انكسار الحلم = استمرار المعاناة = لا نهائية العذاب.

تلك هي المعاني التي ترددها القصيدة وهي متتابعة وبعضها متصل ببعضه الآخر، ولا استطراد فيها ولا خروج عن الموضوع، بل بعضها يقود إلى بعض في ترابط عاطفي انفعالي، لا في ترابط منطقي لأن الشعر ليس منطقاً ولا مقدمات ولا نتائج، فالقصيدة تقوم على التداعي الحر، وهذه هي طبيعة الشعر عامة، والغنائي خاصة. لقد اتسعت القصيدة في طولها لعواطف الشاعر وعبرت عن تجربته، فالقصيدة تقوم على المعاناة لا على الأفكار، وبعض الأفكار التي جاءت فيها بأسلوب تقريري: جاءت عبر التجربة، من خلالها ولم تكن حكماً مجردة.

5 ــ الغنائية:

والقصيدة تنداح هادئة، لا توتر فيها، ولا تأزم، ولا صراع، على الرغم مما فيها من شعور

بالتناقض، ولا غموض في القصيدة ولا تعقيد ولا رمز ولا إبهام، والقصيدة تقوم على حضور ذات واحدة، هي ذات الشاعر، وهي تغني ألم البعد عن الوطن، والرغبة في العودة إليه، وهي تصور حالات تثير العواطف، وتقدم تجليات مختلفة لشعور واحد، وهي تتنامى من داخل هذا الشعور، وهو الشوق إلى الوطن، ولكنها لا تسير نحو تأزم أو تصعيد، بل تنداح هادئة في خط أفقي، أو في دوائر، قد يتفاقم فيها الشعور ويطغى، ولكنه لا يتأزم، ويؤكد ذلك أنها لا تنتهي إلى حل، وإنما تنتهي إلى يأس، فليس بالإمكان العودة، وتبقى النهاية مفتوحة على المجهول، على الرغم مما يبدو أنها مغلقة على اليأس، وغياب الرمز أو التعقيد أو الغموض لا ينفي عن القصيدة العمق وقوة التأثير، كما لا ينفي عنها التجديد، بل هي جديدة في صورها وبنائها ووسائل التعبير فيها.

ثالثاً. عناصر مكونة في القصيدة:

6. الثقافة:

تظهر الثقافة في نسيج القصيدة، وهي موظفة في أشكال مختلفة، فتارة تظهر مادة أولية هي جزء من ذات الشاعر، وجزء أيضاً من الوطن، وتارة أخرى تظهر الثقافة محورة، وقد تعامل معها الشاعر بموضوعية، فأخضعها لغرض محدد، فالشاعر يسترجع ذكرى جدته العجوز، وهي تحكي له عن عفراء الجميلة وحبيبها عروة بن حزام، ويسترجع ذكرى النخيل وخوف الأطفال من العودة إلى البيت متأخرين، فقد تخطفهم الأشباح، ويسترجع ذكرى التنور، وذكرى عمته وهي تحكي له حكايات الملوك الغابرين، والثقافة هنا مسترجعة من أيام الطفولة للتعبير عن الماضي والتعلق بالوطن وحبه، وتبدو الثقافة هنا عنصراً عادياً، وهي مجرد مكوّن من مكونات القصيدة، وهي مسترجعة كمادة أولية، تعبر عن ذات الشاعر، وتمثل جزءاً من هذه الذات، وجزءاً من الوطن نفسه، مما يعني وحدة الذات والوطن، يقول الشاعر متحدثاً عن تلك المادة الثقافية الغنية:

هي وجه أمي في الظلام (م)
وصوتها يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوب (م)
من الدروب
وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن "حزام" (م)
وكيف شقّ القبر عنه أمام "عفراء" الجميله
فاحتازها... إلا جديله.
زهراء أنت.. أتذكرين
تنّورنا الوهّاج تزحمه أكف المصطلين؟
وحديث عمتيّ الخفيض عن الملوك الغابرين؟

وفي موضع آخر من القصيدة يستعين الشاعر موضوعياً بالثقافة ليوظفها للتعبير عن معاناته وعذابه، فالشاعر يغني لتراب الوطن في المنفى كأنه يحمله في وجدانه، وهو يشبه نفسه بالسيد المسيح عليه السلام وهو يحمل صليبه ويجره في المنافي متعذباً، فهو لم يصلب ليستريح من العناء، بل هو يحمل صليبه ويجره في المنافي، أي إنه يعاني من آلام الجسد والروح، من آلام الصليب والمنفى، فعذابه مزدوج مضاعف، وكأنه يذكر هنا بسيزيف الذي يحمل الصخرة، حيث يقول:

بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبه
غنّيت تربتك الحبيبه
وحملتها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه

إن توظيف الثقافة هنا مختلف عن توظيفه هناك، فذكر عفراء وحزام والتنور وحكايات العمة عن الملوك الغابرين هو مجرد ذكر تقريري مباشر ليس مقصوداً لذاته وإنما لاسترجاع عهد

الطفولة، فالثقافة هنا أسلوب ذاتي، أما ذكر السيد المسيح فهو ذكر محوّر غير فيه الشاعر وبدل وجعل من نفسه مشابهاً للسيد المسيح، بل جعل نفسه يحمل الصليب ويعاني من حمله ومن منفاه، فالثقافة هنا أسلوب تعبير موضوعي.

ويظهر في عمق القصيدة بعد ثقافي آخر يتمثل في قول الشاعر:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟

فهو يشير من بعد إلى مقولة هاملت في المسرحية التي تحمل اسمه عنواناً، وهي قوله الشهير: "أن تكون أو لا تكون تلك هي المسألة؟"، والأمر لا يتعلق بمجرد أن يكون الإنسان فقط، أي أن يعيش، وإنما أن يعيش بعزة وكرامة وحرية، أو لا تكون حياة، أي أن يشتري العزة بالحياة، لا أن يشتري الحياة بالعزة، وهو ما يعبر عنه الشاعر العربي القديم بصورة أخرى فيقول:

عش عزيزاً أو مت وأنت كريم

بين طعن القنا وخفق البنود

وقد جعل السياب الوجود الحق مرتبطاً بحب الوطن، وينتفي وجود الإنسان إن خان وطنه، وهذا أعلى معنى من معاني الوطنية، إذ ربط الوجود الحق بالانتماء إلى الوطن. لقد صاغ الشاعر حكمة ومنطقاً وقانوناً، ولكن ليس بالحكمة ولا المنطق ولا القانون، لأنه صاغه عبر تجربة ومن خلال معاناة، ولم يأت موعظة ولا حكمة، لقد جاء في سياق حالة، كما جاء كلام هاملت في مسرحيته، وتوظيف الشاعر للبعد الثقافي هنا توظيف موضوعي، يخدم غرضه، وهو التعبير عن ذاته المغتربة. وهذه الأشكال من توظيف الثقافة تغني النص، وتمنحه أبعاداً ترسخ التجربة في الوجدان، وتساعد على التواصل معه، وتحدث تنوعاً في البناء الغنائي، وتكسر من حدة الغنائية، وتفتح النص على أفق إنساني.

7. الحلم:

من الطبيعي للقصيدة النابعة من الذات أن تقوم على الحلم لا على المنطق، ومن الطبيعي أن تتضمن القصيدة حلم يقظة يسترسل الشاعر وراءه، ويحلم بصباح يستيقظ فيه، فيجد نفسه في العراق، يتنسم صباحه الندي، ويقول:

أتراه يأزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟

سأفيق في ذاك الصباح وفي السماء من السحاب

كسر، وفي النسمات برد مشبع بعطور آب،

وأزيح بالثوباء بقيا من نعاسي كالحجاب

من الحرير يشف عما لا يبين وما يبين

عما نسيت وكدت لا أنسى وشكٌ في يقين.

ويضيء لي وأنا أمدّ يدي لألبس من ثيابي

ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جواب

لم يملأ الفرح الخفيّ شعاب نفسي كالضباب؟

اليوم - واندفق السرور عليّ يفجؤني - أعود!

ولكن ذلك الحلم سرعان ما يتحطم عندما يصحو الشاعر ليجد نفسه أمام الواقع، والعودة مستحيلة، ومن هذا التباين بين الحلم والواقع تتفجر المعاناة، ويظهر الواقع أقوى، وتبدو الذات منكفئة على نفسها، فليس لها سوى أن تطلق الحسرات. والحلم في طبيعته ذاتي، ولكن الشاعر يتخذه وسيلة موضوعية للتعبير عن شوقه إلى العراق، وهو أقوى تعبيراً عن الشاعر من تلك الحسرات والتأوهات التي يطلقها، وهو أقوى تأثيراً في المتلقي، ويمنح القصيدة بعداً حداثياً، يغني التجربة.

8. الإلصاق (الكولاج):

تظهر في القصيدة تقانة فنية جديدة وهي الإلصاق، وهو مصطلح منقول من عالم الفن، حيث يقوم الفنان بإلصاق عناصر من الواقع في لوحته، كأن يلصق في اللوحة علبة تبغ أو قلم رصاص أو زهرتين، وتكون مثل هذه العناصر بارزة، لتمنح اللوحة تجسيداً واقعياً، والشاعر يلصق في القصيدة كلمتين، ينقلهما من الواقع، ويلصقهما في القصيدة، الأولى كلمة: "عراق"، وهو يرسلها آهة من صدره، وترددها الريح معه، كما يرددها الموج، ثم يسمعها في دورة أسطوانة في المقهى، حيث يقول:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: "عراق"

كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون

الريح تصرخ بي: "عراق"

والموج يعول بي: "عراق، عراق"، ليس سوى عراق.

إن كلمة عراق المكررة في المقطع السابق هي صوت يتفجر في نفس الشاعر، وهي صوت تطلقه الريح، وهي صوت يطلقه الموج، والشاعر ينقل هذا الصوت، ويلصقه في القصيدة، ولو أتيح للشاعر أن يلقي القصيدة لكان عليه أن ينطق بكلمات العراق بأصوات مختلفة عن صوته.

والكلمة الثانية هي كلمة "خطية"، بلفظها العامي، الذي يدل على العطف والإشفاق الممزوجين بالازدراء والاحتقار، والشاعر يسمع هذه الكلمة، يتصدق بها عليه الناس، فيحس بالقهر، لذلك ينقل الكلمة إلى القصيدة بلفظها العامي، ويجعلها بارزة، لتنقل إلى المتلقي ما تحمل من إحساس بالغربة وشعور بالذل والقهر، فيقول:

ما زلت أضرب مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه

صفراء من ذل وحمى، ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبيه

بين احتقار وانتهار وازورار أو "خطيه"

والموت أهون من "خطيه"

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبيه

قطرات ماء معدنيه

والكلمة الملصقة في القصيدة هي عنصر موضوعي، ولكنها تثير مشاعر ذاتية، وهي ذات تأثير أكبر من وصف الشاعر نفسها، أو الحديث عنها، وتلك هي قيمة العناصر الموضوعية، وخدمتها للجوانب الذاتية، وهي التي تمنح القصيدة بعدها الحداثي.

9. الصور المدهشة والصور البدائية:

تقوم القصيدة على التصوير ورسم لوحات ومشاهد تمثل حالات وجدانية، والصور فيها كثيفة وكثيرة وممتدة، وهي في معظمها جديدة، والقيمة ليست في الجدة فقط، وإنما في مناسبة الصورة للحالة، وحملها للانفعال وقدرتها على التوصيل. وبعض الصور ليست جديدة فحسب، بل هي مدهشة، على الرغم من أنها أولية جداً وبسيطة، ومنها صورة العراق وقد اختصر في دورة أسطوانة، حيث يقول:

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق

وكنت دورة أسطوانة

وهذه الصورة تدل على تناقض حاد بين العراق في اتساعه الجغرافي وهو يختصر في أسطوانة صغيرة في مساحتها المكانية، كما تدل على تناقض آخر بين عظمته وطناً واختزاله في دورة أسطوانة أيضاً، ومثل هذا التناقض يثير في النفس قلقاً وحيرة وشعوراً بالغربة. ومن الصور المدهشة صورة الشوق إلى الوطن وقد شبه هذا

الشوق بحاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين إلى الولادة، حيث يقول:

شوق يخض دمي إليه كأن كل دمي اشتهاء
جوع إليه كجوع كل دم الغريق إلى الهواء
شوق الجنين إذا اشرأب من الظلام إلى الولاده

إن حاجة الغريق إلى الهواء وشوق الجنين إلى الولادة صورتان أوليتان بدائيتان تعبران عن حاجة عضوية أساسية هي الحاجة إلى الحياة، وقد شبه بهما الشوق إلى الوطن والحبيبة، ومن هنا تكمن أهمية هاتين الصورتين، أي في كونهما تعبيراً عن الحاجة إلى الحياة. والذي أحال الشاعر إلى مثل هذه الأفكار أو الأحاسيس هو حبه الكبير لوطنه وشوقه إليه، فجعله ينحو مثل هذا المنحى البدائي في التفكير، وهذه الصور ستبقى جديدة، بل ستبقى مدهشة، لأنها صور بدائية فطرية طفولية، والإدهاش فيها لن ينتهي، ولا يمكن استخدامها هكذا جزافاً في أي موضع كان، ومن هنا تبدو خصوصيتها، ومن الممكن تأكيد ذلك بالإشارة إلى صورة كانت جديدة، ثم غدت قديمة، وكررها الشعراء حتى بليت، فأصبحت مألوفة، ولا تثير الدهشة، وهي تشبيه الشاعر نفسه بسيزيف، يحمل الصخرة أو يدفعها، وقد أكثر الشعراء من استخدامها حتى بليت، وكذلك صور القطار وتشبيه الزمن به، ولكن تشبيه الشوق إلى الوطن بشوق الغريق إلى الهواء أو شوق الجنين إلى الولادة صورة لن تتكرر، ومعانيها لن تنفد، وحس الدهشة فيها لن يبهت.

10. التفعيلة والإيقاع:

القصيدة مبنية على تفعيلة الكامل "متفاعلن"، وقد وزعها الشاعر على أسطر، وغالباً ما كان يجعل في كل سطر أربع تفعيلات، وفي حالة نادرة كان يجعل في السطر الواحد تفعيلتين، أو خمس تفعيلات، وفي حالات قليلة أخرى كان يدوِّر التفعيلة، وفي بعض الحالات كان يذيل التفعيلة بإضافة حرف ساكن على آخرها فتصبح متفاعلان، مثل: الخليج. الأصيل. الرحيل. عراق. أنا. الظلام. وفي حالات أخرى كان يرفل التفعيلة بإضافة متحرك فساكن على آخر التفعيلة، فتصبح: متفاعلاتن، مثل: العيون الأجنبيه. قطرات ماء معدنيه. مدد اغترابي. فذتي وبابي. وتفعيلة متفاعلن كثيرة الحركات ظاهرة الإيقاع قوية النبر، وهي تفعيلة الكامل، وهو من البحور الأربعة التي كان العرب يكثرون من النظم عليها، وهي الكامل والبسيط والطويل والوافر، والكامل من أكثر البحور قوة، ومناسبة للعواطف الجياشة، ولاسيما إذا رفل أو ذيل.

والقصيدة واضحة الجرس، شديدة الأسر، قوية الإيقاع، وإذا ما وزعنا السطر وفيه أربع تفعيلات على شطرين، أصبح في كل شطر تفعيلتان، وغدت القصيدة من مجزوء الكامل. ويؤكد ذلك ورود تفعيلتين على سطر واحد في بعض الأسطر، وورود هذه الأسطر مثنى مثنى، وليس في أسطر مفردة، سوى مرة واحدة، فكأن الحس الموسيقي لدى الشاعر يأبى عليه أن يورد تفعيلتين اثنتين فحسب، فهو لا يورد إلا أربع تفعيلات، لا على سطر واحد وإنما على سطرين، هما أشبه ما يكونان بشطري بيت من مجزوء الكامل. وفي حالات قليلة جداً لا تبلغ عدد أصابع اليد الواحدة يورد خمس تفعيلات. وهذا لا يعني رد القصيدة إلى الكامل، وإنما يعني تطويرها تفعيلة الكامل، كما يعني ارتباطها بالحس الموسيقي العربي، وعدم انقطاعها عنه، كما لا يعني انقطاعها عن الحداثة، بل هي جزء لا يتجزأ منها، لأن الحداثة لا تتعلق بالوزن وحده، إنما

تتجاوزه إلى طبيعة الرؤية والبناء والتشكيل والتقانات الشعرية.

إن الاعتماد على تفعيلة الكامل هو أسلوب تعبير موضوعي خارجي، يشترك فيه الشاعر مع كثير من الشعراء، وإن تصرفه بهذه التفعيلة، من تذييل وترفيل، وتحكم في عدد التفعيلات هو أسلوب ذاتي، منح التفعيلة خصوصية في استعمالها.

والإيقاع لا ينبع في القصيدة من البحر فقط، إنما ينبع من الحرف والكلمة، ويكفي الوقوف عند المقطع الأول ليظهر الإيقاع واضحاً، ففي المقطع الأول من القصيدة يظهر حرف الجيم، بثقله، وكثافته، وغلظته، وكأنه يجثم على صدر الشاعر، فيضيق به نفساً، ويتتابع هذا الحرف في الأسطر التسعة الأولى ليتكرر أكثر من عشر مرات، مرة في السطر الواحد تارة، وأخرى مرتين، ليعطي الإيقاع الصلب القاسي الثقيل، ولاسيما في تتابعه أربع مرات في نهاية أربعة أسطر متتالية، ليصنع روياً ثقيلاً، ويمكن ملاحظة هذا الحرف في الكلمات التالية: بالهجيرة، كالجثام، الخليج، جوابو، الخليج، جلس، الخليج، نشيج، الضجيج، تفجر، الموج، حيث يقول:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنَشَّرُ للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحار

من كلّ حافٍ نصف عاري

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج

ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج

أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: "عراق"

كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون.

الريح تصرخ بي: "عراق"

والموج يعول بي: "عراق"، عراق ليس سوى عراق

ويلحق بالجيم في المقطع نفسه حرف القاف مسبوقاً بالراء وبينهما الألف حرف مد، وذلك في كلمة عراق، وهي تتكرر خمس مرات في أربع أسطر، لتعطي جرساً موسيقياً، يثير الإحساس بالاختناق، وكأنه حشرجة في الصدر، أو غصة في الحلق، يؤكد هذا الإحساس ما يتصل به من ألفاظ الدموع والعويل والصراخ، ومرجع هذا الاختناق وهذه الغصة إلى البعد عن العراق والشوق إليه، فالشاعر كمن يشرق لدى ذكر الوطن ويغص شوقاً إليه وقهراً بسبب البعد عنه. لقد ساعدت الأحرف المكرورة على إحداث إيقاع داخلي، وهي تتداعى على ذاكرة الشاعر، يستدعيها حسه الموسيقي، فتأتي عفوية، لتصنع الإيقاع الداخلي.

ولقد نوع الشاعر في حروف الري، وجعلها تتكرر في غير نظام، فقد يتكرر حرف الري ثلاث مرات، وربما أربع مرات، وقد يغيب بضعة أسطر ليعود إلى الظهور ثانية، أو ثالثة، ومن ذلك التكرار بعد غياب حرف الراء المسبوقة بحرف مد، وهي تغيب غير مرة لتظهر ثانية، ولعل من أكثر الأحرف التي منحت القصيدة إيقاعها المتميز القاف في كلمة عراق، والدال في كلمة أعود.

رابعاً. البناء اللغوي:

11. اللغة المتينة:

تعتمد القصيدة على لغة قوية متينة، تمتاز بقوة بناء العبارة، وترابط أجزاء الجملة، وفصاحة الكلمة، ودقة اختيارها، وتشبه اللغة في القصيدة لغة أبي تمام أو أبي الطيب المتنبي، فهي متماسكة في قوة، لا حشو فيها ولا زوائد.

وتظهر الفصاحة في ألفاظ كثيرة، منها: الهجيرة، الجثام، العُبّاب، ادلهمّ، اكتظ، أوصدته، عثار، مناسمها، الأطمار، أزورار، يازف، الثوباء، وبعض هذه الألفاظ قد يبدو غريباً، لأن استعماله في الحديث اليومي قليل، والشاعر يستخدم تلك الألفاظ بجرأة، ويقدمها في سياق يجعلها واضحة مستساغة جميلة. وتظل اللغة قوية حتى عندما تقترب من الحياة اليومية للناس في المقهى أو في الشارع حيث المنفى أو في عودته إلى حياة الجدة العجوز، ولكن هذه القوة لا تعني الغلظة أو القسوة، إنما تعني البعد عن الضعف والهشاشة. إن لغة القصيدة لغة شعرية مكثفة، خالية من الزوائد والحواشي، وخالية من الترادف ومن تكرار المعنى الواحد في أكثر من لفظ، ويحس القارئ بسلاسة الجمل، وتدفقها العفوي، من دون تفكك، كما يشعر بطول النفس، في الجملة والعبارة والمقطع، وكأن المقطع صب في جملة لغوية واحدة. إن لغة القصيدة هي لغة السياب، بما لها من خصائص تميزها، وأهمها طول الجملة الخبرية والاعتماد في الغالب على الفعل المضارع، والصفة المدهشة.

12. الجمل الخبرية الطويلة:

تقوم القصيدة على العبارات الخبرية الطويلة الممتدة، وهي تحتوي في داخلها مجموعة جمل قوامها العطف أو الوصف أو تصوير الحال، كما تطول الجملة أيضاً بالحال والصفة والعطف، وهذه العبارات الطويلة تشكل جسد القصيدة، وهي الغالبة عليها، وقد تمتد على بضعة أسطر، بل تكاد تشكل مقطعاً شعرياً كاملاً، كقوله:

ما زلت أضرب مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبيه

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه

صفراء من ذل وحمى، ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبيه

بين احتقار وانتهار وازورار أو "خطيه"

والموت أهون من "خطيه"

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبيه

قطرات ماء معدنيه

إن القصيدة تقوم على تصوير حالات إثر حالات، وتقديم مشاهد إثر مشاهد، وفي هذه الحالات والمشاهد أزمنة وأمكنة وأشخاص وأوضاع، ولذلك تطول الجملة، وتمتد العبارة، فالبنية العامة للقصيدة بنية تصويرية، وليست بنية تقريرية، فالقصيدة لا تقدم معاني أو أفكاراً، وإنما تصور حالات، وبذلك تتوامم اللغة والرؤية وتنسجمان معاً لتقدما قصيدة حداثية.

13. الفعل المضارع:

تقوم القصيدة على الفعل المضارع، لتصور حالة الغريب الجالس على الخليج وحده ينتظر الأوبة إلى الوطن، والفعل المضارع ينقل الحالة، فيجعلها حاضرة في وجدان المتلقي، ليحس بها وينفعل ويشعر، والشاعر لا يصف الشعور، ولا يسمي الحالة، وإنما يصور الوضع، ويضع المتلقي في قلب التجربة من خلال الفعل المضارع، ومن الممكن ملاحظة الأفعال التالية والتنبه إلى ما تصور من حالة:

الرياح تلهث. القلاع تظل تطوى أو تنشر للرحيل، جلس الغريب يسرح البصر.. ويهد... بما يصعد...، الريح تصرخ...

وحين يسترجع الشاعر الماضي، لا يصفه وصفاً جامداً، ولا يتحدث عنه، بل ينقله حاضراً حياً متحركاً، فوجه أمه وصوتها يتزلقان، والنخيل يوم كان طفلاً يخاف منه، والأشباح في

الماضي تخطف الأطفال، والمفلية العجوز توشوش، حيث يقول:

هي وجه أمي في الظلام (م)

وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب

وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام

إن الأفعال المضارعة تنقل الحدث، وتضعه ماثلاً أمام المتلقي، يراه وينفعل به، ويعيشه، ولذلك تنتفي التقريرية عن القصيدة، فهي لا تقرر حالة، إنما تصورها، وهي لا تسمي عاطفة، وإنما تستثيرها، وهي لا تصف وضعاً إنما تمثله تمثيلاً، وكأن الكلمة حدث يقع الآن، ويبتعث في النفس كل ما يمكن أن يبتعث.

وإذا كانت القصيدة تبتعث الماضي وتجسده حاضراً، فإنها تصنع الأمر نفسه مع الحاضر، وتجعله ماثلاً بما تشيع في النص من أفعال المضارعة، ومن ذلك المقطع التالي:

ما زلت أحسُب يا نقود، أعدكن وأستزيد

ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي

ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

إن صيغة ما زلت تعبر عن حالة راهنة مستمرة، يؤكدها بعد ذلك الفعل المضارع الذي يلي تلك الصيغة، كما يؤكد استمرار الحالة التكرار، وعلى الرغم من اتكاء المقطع السابق على اللغة المباشرة، فإن الصورة الشعرية لا تغيب عنه، بل تتألق، فبالتماعة النقود يوقد نافذة داره وبابها، وكأن النقود هي الدفء والنار والحياة.

إن الفعل المضارع الشائع في تضاعيف القصيدة يساعد على استحضار الحالة التي يصورها، والزج بالمتلقي في خضم التجربة، يعانيها حاضرة.

14. الصفات:

لا يكثر الشاعر من الصفات، وهو يستخدمها بقدر، مما يدل على أنه لا يعمد إلى الحشو، ولا يعتمد على اللغة بقدر اعتماده على الصورة، وهو يستخدم أنواعاً مختلفة من الصفات، فمنها ما هو عادي، ومنها ما هو متميز، منها ما هو مألوف لا جديد فيه، ومنها ما هو مختلف جديد كل الجدة، كما تختلف الوظيفة بين التأكيد والتحديد والإيحاء، فمن الصفات العادية في القصيدة وصف المفلية بأنها عجوز، وهي صفة عادية، وظيفتها تحديد عمر المفلية، وهي غالباً ما تكون عجوزاً، إذ تقوم الجدة بتفلية شعر الأحفاد، وتنقيته من القمل، وكذلك وصف عفراء بأنها جميلة، فهي صفة عادية، إذ لا يمكن أن تكون عفراء غير جميلة، ولذلك تبدو وظيفة الصفة هنا مجرد التأكيد، ومثلها وصف التنور بأنه وهاج، ووصف صوت العمة بأنه خفيض. ولكن الشاعر يستخدم صفات أخرى دقيقة موحية لا تخلو من جدة وإدهاش، تعبر عن حالته النفسية، فهو لا يرى على الخليج رحالة أو مسافرين أو مصطافين أو تجاراً أو بضائع، وإنما يرى رجالاً من أمثاله كادحين مشردين، وحفاة عارين، أي إنه يرى ذاته أو أنه يسقط ذاته على كل من يراه، فيقول:

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عار

ومن الصفات الزوجية وذات دلالة مميزة وصف الشاعر نفسه بأنها ثكلى:

صوت تفجر في قرارة نفسيَ الثكلى: "عراق"

فهو لم يقل نفسي اليتيمة، بل قال ثكلى، فكأنه أم فقدت ابنها، لا كأنه ولد فقد أمه،

وهذه الصفة اللاشعورية تدل على مقدار اتساع نفس الشاعر، حتى كأنه يحتضن العراق في قلبه، ويحس أنه فقد العراق، ولا يحس أن العراق فقده، وهذا دليل على مقدار حبه الكبير للعراق، لأن حب الوالد للولد أكبر من حب الولد للوالد.

ومن الصفات الطريفة والموحية وصف الشاعر للشموس بأنها أجنبية، فالشمس هي شمس واحدة، ولكن الشاعر يجعلها شموساً، لأن لكل بلد شمسها، ومن هنا تأتي الصفة: الأجنبية، فهذه الصفة انزاحت عن البلاد لتلحق شمس البلاد، مع أن الشمس هي الشمس نفسها في كل مكان، وهذه الصفة نفسية تدل على شعور الشاعر بالغربة، والشاعر في الحقيقة هو الأجنبي، ولكنه لا ينظر إلى ذاته نظرة موضوعية ولا إلى العالم من حوله، إنما ينظر إلى كل شيء نظرة ذاتية، لذلك يرى الشمس أجنبية وهو الأجنبي، وهذه الرؤية تتسق مع رؤيته الشمس في بلاده أجمل من الشمس في سواها.

15. التكرار:

يكرر الشاعر كلمة العراق، وما هي بكلمة، وإنما هي وطن، وهذا التكرار دليل على حبه للوطن، وشوقه إليه، وتأكيد لألمه بسبب بعده عنه، والشاعر في الحقيقة لا يكرر الكلمة إنما يسمعها، وهو يرى الكون كله من حوله يكررها، وهذا هو الفرق بين أن يكررها هو وأن يكررها الكون، هو يحس أن العراق هو العالم كله، ولكن مع ذلك هو بعيد عنه، فهو من حوله، وهو في قلبه، ولكنه عنه بعيد، وفي تكرار كلمة عراق ما يشبه الدموع وهو يشرق بها يؤكد ذلك قوله:

صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: "عراق"
كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون.
الريح تصرخ بي: "عراق"
والموج يعول بي: "عراق، عراق"، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق
بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق
وكنت دورة أسطوانه
هي دورة الأفلاك من عمري تكوّر لي زمانه.

إن هذا التكرار يعني استحضار الوطن في القلب والسمع، هو دعوة للوطن كي يكون ماثلاً على الرغم من النأي، هو نداء العاشق الموله عندما يذكر اسم من يحب ليترنم به ويطرب، وهو تعويذة الساحر عندما يكرر اسم شيطانه كي يحضر، وهو استغاثة المريض الموجوع عندما ينادي أمه أو أباه أو ربه، ففي هذا التكرار سلوى وفيه شفاء، وهو تكرار غير إرادي، يصدر عن القلب.

خامساً ــ خصائص عامة:

16. النظرة الطفولية:

يمتلك الشاعر نظرة طفولية إلى العالم، وهي نظرة شعرية، تؤكد الصدق والبراءة والحب والعفوية، كما تؤكد الذاتية، والقصيدة كلها تقوم على هذه النظرة، ولكنها تتألق في بعض المواضع، ومنها: رؤيته الشمس في بلاده أجمل مما هي عليه في سوى بلاده، مع أن الشمس هي جميلة في كل مكان، ولكن حب الشاعر لوطنه جعله يمتلك مثل هذه الرؤية، بالإضافة إلى ما في هذا الحب من صدق وبراءة ونقاء، إن كان من الممكن أن يكون ثمة حب حقيقي من غير هذه الصفات، وكذلك رؤيته الظلام في وطنه أجمل، لا لشيء، إلا لأنه يحتضن العراق، مع أن الشاعر كاره للظلم والظلام، والمواطن الحق لا

يقبل بالظلم في وطنه، ولكنه لا يضحي بالوطن بسبب الظلم، يقول:

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

وتتجلى الرؤية الطفولية أيضاً في تمنيه ألا تتقاضى السفن من راكبيها أجرة، وتمنيه أن الأرض تمتد كالأفق، ولا بحار تفصل بعض البلاد عن بعضها الآخر، ولكن هل يكفي هذا كي يسير إلى بلده فيصلها؟ إن حب الوطن وشوقه إليه وحنينه إلى الأهل جعله يمتلك مثل هذه الرؤية الشعرية الطفولية، فيقول:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار

أوليت أنّ الأرض كالأفق العريض بلا بحار

ومن الطريف أن يجعل المشكلة كلها محصورة أخيراً في النقود، وهو لا يملك في البلد الغريب النقود، وكيف يملكها وهو يعيش من أعطيات الآخرين، ولذلك لا يجد سبيلاً إلى العودة بسبب افتقاره للنقود، حيث يقول:

ما زلت أحسبُ يا نقود أعدّكنّ وأستزيد

ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي

ما زلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود (م)

متى أعود؟ متى أعود؟

اتراه يأزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق! وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدّخرُ النقود (م)

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود (م)

به الكرام على الطعام؟ (م)

لتبكينّ على العراق (م)

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع.

إن الشاعر يعلي من الوطن، ومن أجله ينسى كل المشكلات، ويجعل المشكلة محصورة في بضعة دراهم، مما يعني أن الوطن هو الأكبر والأهم، فالشاعر منتم إلى الوطن ومرتبط به، ولا شيء يحول بينهما، إنما المشكلة هي محض نقود، وإذا توافرت عاد إلى الوطن. وهذا لا يقلل من قدر المعاناة وحجمها، بل يزيدها قوة، إذ إن ما يحول دون العودة أمر سهل، هو أمر مادي، وهنا تبدو المادة أقوى من العاطفة، إذ لا تستطيع العاطفة وحدها فعل شيء، في النظرة الموضوعية، ولكن الوطن أكبر، والعاطفة أقوى، في النظرة الذاتية، ولذلك ينسى الشاعر الصعوبات كافة، ولا يذكر سوى النقود، وفي هذا ما يؤكد ثانية النظرة الطفولية الذاتية، وهل الشاعر إلا طفل كبير؟ أو هل الشاعر إلا إنسان يمتلك ذاته، ولا يريد أن يخسرها؟ ومن هذه الذات ينبع الشعر وحب الوطن.

17. السياب وأوديسيوس:

إذا كان أوديسيوس في الأوديسة قد عانى من عذاب العودة إلى الوطن، وقد عاد منتصراً، وساعدته ربة الحرب والذكاء أثينا، ليجد زوجته في انتظاره وفية له، فإن الشاعر ـ في القصيدة ـ يكابد من الشوق إلى الوطن، ويعاني من ألم بالبعد عنه، وهو يحلم بالعودة، ولكنه، في القصيدة، لا يعود إلى الوطن، ويظل على شاطئ الغربة، يشعر باليأس، كأن الشاعر يكتب قصيدة اللاعودة.

إن شخصية الشاعر في القصيدة هي شخصية البطل المعذب الذي يعاني من الغربة والاغتراب، فهو يعاني من غربة المكان، إذ يحس بالبعد عن الوطن، ويدرك أن بينهما آمادا من البحار لا يمكن قطعها، حتى إنه يرجو ببراءة الطفل وبعفوية الشاعر أن تكون الأرض من غير بحار حتى يتمكن من السير إلى الوطن، وهو

يعاني من اغتراب الذات، فهو يرى الشموس أجنبية، ويرى العيون أجنبية، وهي تنظر إليه نظرة ازدراء واحتقار، وحين تشفق عليه تقول: "خطية". وهذه المعاناة تنصب عليه فرداً لذلك يستنجد بالماضي يسترجعه، فيذكر أمه وعمته ويذكر نساء قريته الحبيسات مثله يظلمهن الرجال، ولذلك يستنجد بالحبيبة، ويريد أن يلتقيها في الوطن، لا أن يلتقيها في البلد الغريب، لأنه لا يريد لها شقاء الغربة والاغتراب مثله، ومما يزيد من معاناته يأسه من العودة، لسبب تافه، هو افتقاره إلى المال. وإذا كان أوديسيوس يستنجد بأثينا ربة الذكاء والحكمة كلما حزبه أمر، وهي بالنسبة إليه المخلص، فإن الشاعر لا يجد غير الماضي الطفولي يلوذ به، والنقود بالنسبة إليه هي المخلص، وهذا هو الفرق بين البطل في عصر الملاحم والبطل في عصر الهوائم.

18. من المحلية إلى الإنسانية:

يتغنى السياب في هذه القصيدة بالوطن، ويشتاق إليه، ويمحضه الحب، ويسميه ويشدو باسمهن ويجعله أجمل من العالم كله، حتى الشمس فيه أجمل من الشمس في سواه، وحتى الظلام فيه أجمل. كما يصور في القصيدة ملامح من الوطن ولاسيما وطن الطفولة حيث النخيل والجدة التي تروي قصص التاريخ والعمة التي تروي الحكايات الشعبية، وهو الوطن الذي تُظلم فيه النساء، وتغلق عليهن أبواب البيوت، وهو الوطن الذي يشم فيه رائحة النخيل، ويستمتع بنداوة الطل في الصيف الحار.

ويدل النص على نزعة وطنية جارفة، قوامها الحب، ويس التكبر أو الاستعلاء، وعمادها الشوق والرغبة في العودة إلى الوطن، وليس في النص شيء من تفضيل الوطن على العالم، وليس فيه شيء من الرغبة في سيطرة الوطن على العالم، إن كل ما فيه هو عاطفة وطنية صادقة، تثور في نفس كل وطني يحب وطنه، وهو بهذه العاطفة يعبر عن عاطفة إنسانية، ويرتقي من المحلية إلى الإنسانية، لا بمعالجته موضوعاً عالمياً كالحرب والسلم أو الفقر والجوع، وإنما بمعالجته موضوعاً ذاتياً، هو الشوق إلى الوطن، ولكنه بصدق هذا التعبير عن هذا الشعور الذاتي الفردي استطاع الارتقاء إلى المستوى الإنساني، ومن خلال التصوير لما هو محلي استطاع أن يعبر عن الحب للوطن، وهو الحب الذي يمكن أن يعد مثالاً لكل حب وطني صادق، يؤكد ذلك المقولة التي يطرحها من وجهة نظره الشخصية حيث يقول:

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

وتبدو هذه المقولة صادقة، وهي جميلة، ومع أنها جاءت في شكل حكمة أو مقولة ذهنية، تظل ملتحمة بالقصيدة، ولا تبرز فيها ناتئة، لأنها جاءت في سياق التجربة.

سادساً ــ دراسة القصيدة من الخارج:

19. المناسبة:

يذكر الدكتور عيسى بلاطة في الصفحة الثامنة والستين من كتابه "بدر شاكر السياب" وهو من منشورات دار النهار في بيروت سنة 1972، أنه "في 22 تشرين الثاني 1952 قامت مظاهرات في بغداد قادها القوميون والشيوعيون، وتسلم رئاسة الوزراء رئيس الأركان اللواء نور الدين محمود، وأعلن الحكم العسكري، واعتقل كثير من أصدقاء بدر شاكر السياب، فلجأ إلى البصرة، ومنها عبر شط العرب على قارب إلى عبادان في خوزستان، وهناك زوده حزب

تودة الشيوعي بجواز سفر إيراني باسم علي آرتنك، وفي أوائل عام 1953 غادر عبادان على ظهر سفينة شراعية متوجهاً إلى الكويت، وفيها نزل مع عدد من رفاقه الشيوعيين في بيت استأجروه، وعمل بدر في شركة كهرباء الكويت، ولكنه كان يحن إلى وطنه، وكان يجلس في مقهى يجتمع فيه أكثر العراقيين، وكان في حاجة شديدة إلى المال ليعود إلى بلده، وقد عاد إليه بعد سنة من التشرد، وفي تلك المرحلة، وهو في الكويت، كتب قصيدته: "غريب على الخليج".

سابعاً ـ خاتمة:

لقد كانت القصيدة وقفة تأمل، غاص فيها الشاعر في أعماق ذاته، فصور الحاضر بما فيه من بؤس وشقاء ومعاناة، بسبب الغربة، والبعد عن الوطن، ثم استرجع الماضي في الوطن، ولاسيما أيام الطفولة، وذكر المرأة التي يحب، وأكد أن اللقاء الحق بالحبيبة لا يمكن أن يكون إلا في الوطن، واستنكر الخيانة وأدانها، ثم حلم بالعودة، ولم يلبث أن صحا على الواقع، ليدرك أن العودة إلى الوطن مستحيلة بسبب النقود، وهو بذلك يستشرف المستقبل فينال منه اليأس. إن القصيدة مقيدة بالمكان، وهو الخليج، وهي تعبر عن ضيقه وثقله، ولكنها حرة في الزمان، فهي تنتقل بين ماض وحاضر ومستقبل، وقوامها الإحساس بقسوة الغربة وشوق العودة إلى الوطن واليأس من إمكان العودة، والقصيدة طويلة، وقد ساعدها طولها على استيعاب تجربة الشاعر، وكما تنقلت بحرية بين ماض وحاضر ومستقبل، تنقلت كذلك بحرية بين تقانات وعناصر وأدوات فنية متعددة.

وما تتصف به القصيدة من غير شك هو الغنائية، فالقصيدة لا تقوم على صراع ولا على نمو أو تطور، وليس فيها تعدد في الأصوات، وليس فيها قص ولا دراما، بل هي تنداح في دوائر، عمادها التداعي الحر، ومع ذلك تظل القصيدة من الشعر الحداثي، بما فيها تقانات شعرية جديدة، قوامها التوظيف الثقافي، والصورة المدهشة، والاعتماد على تقانات الإيقاع وتكرار الصوت، والرؤية الطفولية البدائية التي ترتقي بالتجربة من المحلي إلى الإنساني، بما فيها من صدق في التجربة، وعفوية في تصوير البيئة المحلية.

إن القصيدة ذات امتداد أفقي، ولكنها لا تخلو من عمق فني، وعلى الرغم من التشاؤم المسيطر على القصيدة، واليأس الذي تنتهي إليه، فإنها تظل معبرة عن حالة إنسانية تثير التعاطف، وهي تمتلك مقطعاً تتألق فيه الشعرية ولا يمكن للمتلقي أن ينساه، لأنه يرتقي إلى مستوى إنساني واضح، بالمقولة التي يطلقها من خلال التجربة، وهو البؤرة في النص، ويتمثل في قول الشاعر:

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه
يا أنتما، مصباح روحي أنتما، وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه.
لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء،
الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء
شوق يخضّ دمي إليه كأنّ كلّ دمي اشتهاء
جوع إليه.. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء
الشمس أجمل في بلادي، من سواها، والظلام
حتى الظلام هناك أجمل، فهو يحتضن العراق
شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولادة
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون
أيخون إنسان بلاده؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

والقصيدة لا تتخلى عن قيم الشعر العربي

القديم، ولاسيما ما يتصل بالإيقاع والغنائية، وتظل محافظة على الوضوح، ولكنها مع ذلك تحقق قيماً حداثية كثيرة، ولاسيما ما يتعلق بالصورة الجديدة المدهشة، والقدرة على الإدهاش، والتوظيف الثقافي، وهي في الوقت نفسه تتجنب الغموض والتعقيد، وتبتعد عن الرمز، ولا تخلو من عمق، وذلك تحقق الانتماء إلى الحداثة، مع عدم الانقطاع عن التراث، كما تنطلق من الذات، وتستعين بأساليب تعبيرية موضوعية، وفي هذا كله ما يجعلها قادرة على الوصول إلى المتلقي، ويحفظ لها القدرة على التجدد والبقاء.

□□

قــــراءة نقديـــــة في المجموعة القصصية (قبو رطب لثلاثة رسامين) للقاص مصطفى تاج الدين الموسى

د. محمد رياض وتار

العالم الذي تصوره قصص الكاتب هو عالم استهلاكي تحول فيه الناس إلى مجرد سلعة: ثياب ومعاطف ودمى بلاستيكية، لا روح فيها كما في قصة (التاريخ الحديث للمعاطف). وعالم استهلاكي، أو عالم يتحول فيه كل شيء إلى سلعة لابد أن يكون عالما يفتقد إلى الحب، هذا ما نقرؤه في قصة (حارس السينما) التي ينتمي بطلها إلى الطبقة الفقيرة والمسحوقة في المجتمع، إلى الطبقة التي تقبع في أسفل السلم الاجتماعي، حيث الفقر والبؤس والحرمان والقهر.

إنه عالم يعج بالمشكلات، فثمة قطيعة بين الإنسان والإنسان، بين الرجل وزوجته، كما في قصة (تمثال من ثلج)، وبين الإنسان والآخر كما في قصة (أسباب المشاكل). إنه عالم تسقط فيه العصافير على الأرض ميتة، لأنها لا تجد ما تأكله كما في قصة (حارس السينما).

وهو عالم تبدو فيه حياة الحيوانات أفضل بكثير من عالم الإنسان في قصة)قبو رطب لثلاثة رسامين) تتحول حياة الناس إلى قبو رطب لا شيء فيه سوى العتمة والغبار، والأفعال الشنيعة، فثمة فتاة عارية في ثلاجة، وثمة شاب بترت يده من الكتف، وثمة شمعة بلا ضوء. هذه الحياة التي تسمى تجاوزا حياة لا يقبلها حتى الفأر الذي ندم لأنه غادر مدينته، مدينة النفايات وجاء إلى حياة الناس التي تحولت إلى قبو مظلم. وإذا كان الإنسان قد فقد الرحمة والحب، وتحول إلى وحش لا يشبع من الدماء والقتل، فإن قلوب الحيوانات أصبحت أكثر رقة من قلوب البشر، فحتى قلب الفأر اعتصره الألم والحزن عندما سمع ورأى ما حل بالفتاة والشمعة والرجل، في

الوقت الذي كان فيه الرسامون الثلاثة يتبارون في رسم لوحة قاتمة للحياة، لوحة خالية من الرحمة والحب.

غير أن إيمان الكاتب بالحب وسيلة للخلاص جعله يحرر الفتاة والرجل من سجنهما الأبدي، ويدفع بهما إلى خارج القبو، حيث الضوء والنور والحب والحركة.

إنه عالم أناسه عاديون فقراء، لكنهم يحلمون بمستقبل أفضل لأبنائهم. في قصة "حياة في الضباب" ثمة رجل عادي فقير، يعمل كناسا في البلدية، يجمع القمامة من الكراجات، ولكنه يحلم بغد أفضل، فهو يتمنى لابنه الصغير أن يصبح صحفيا، لذا يجلب له الجرائد من الشاب الصحفي الذي تعرف إليه ذات يوم في ساحة الكراجات. وفي القصة صورة حية لفقر الطبقة المسحوقة في المجتمع، وصورة حية لعالمهم الداخلي الذي يتعاطف معه الراوي قائلا" : هناك، على الجدار الذي أنهكته التصدعات، ثلاثة معاطف رثة لا تمتلك ذاكرة... معلقة على المسامير كيفما اتفق.. منها كان يفوح ببطء في أرجاء الغرفة عطر الناس العاديين."

إنه عالم فقد فيه الكبار أسباب التواصل، وحلت القطيعة بينهم، في حين نجا الصغار من ذلك، وظلوا متمسكين بالحياة. في قصة "شيء ما لا يموت" يغيب الزوج وتنتحر الأم، ووحده الطفل الرضيع يقاوم الموت، ويتحدى الجوع، وينجح.

إن عين القاص تمتلك القدرة على النفاذ إلى أعماق الوجود والحياة، وهناك لا ترى إلا اللون الأسود، حيث تحولت الحياة، حياة الناس إلى كابوس مزعج لا ينى يضغط على الوعي الذي تتمرأى فيه صور الحياة والواقع المعيش مطلية باللون الأسود. فالمشكلات بين الناس كثيرة، وثمة قطيعة بين الإنسان والإنسان، وثمة زيف ونفاق، وتمسك بالتافه، وثمة ظلم، فالرجل يظلم زوجته ويتمسك بذكورته، ويتعالى على المرأة الكائن الضعيف. هذا بالإضافة إلى قتل كل ما هو جميل ومشرق في الحياة. فقد أشهر الإنسان مسدسا وأطلق النار على الجميل والممتع في الحياة، واستل سكينا وذبح البراءة "حارس السينما". والرسامون في قصة "قبو رطب لثلاثة رسامين "رسموا في لوحاتهم الثلاث رسومات مرعبة تعبر عن الجحيم الذي آلت إليه الحياة. وإذا كان أحدهم رسم الشمعة من دون نار في رأسها كناية عن الظلام وفقدان الأمل بالخلاص، فإن الكاتب لا يغلق الباب في وجه الأمل، فما زال هناك لحظات سعيدة، وما زال الإنسان يتمسك بالحب، وما زال هناك شيء لا يموت، وثمة أمل يطلع من داخل الروح، وها هي ذي فتاة الثلاجة تغادر سجنها البارد، وتشعل الشمعة لتضيء عتمة القبو، وتحرر الرجل ذا الساعد المبتور، ويخرجان معا من ظلام القبو، من ظلام الحياة، إلى الخارج، حيث الشمس والنور والأمل، والحياة.

في قصة "موت الخوف" يبقي الكاتب على خيط الأمل، خيط النجاة من كابوس الحياة، عندما تتحول إلى جحيم يسجن في داخله البراءة والصفاء والحب، فالمرأة الصغيرة التي وقعت ضحية مجتمع جاهل وظالم، مجتمع ذكوري يمارس فيه الرجل سلطته المطلقة ولا ينقذها مما

هي فيه سوى القدر الذي يأخذ زوجها الظالم إلى غير رجعة.

في قصص مصطفى تاج الدين الموسى شخصيات تنتمي إلى الطبقة الفقيرة في المجتمع، وأخرى تنتمي إلى الطبقة البرجوازية المتوسطة، وقد وقع الكاتب في مطب تقسيم الناس إلى طبقتين: فقيرة وغنية، أو تسعى إلى التبرجز، الأولى بدت فقيرة طيبة عادية خيرة تحلم بغد أفضل. والحقيقة أن القاص لم يبين الملامح الدقيقة لشخصيات هذه الطبقة التي تعاطف معها. فنحن لا نعرف عنها سوى أنها شخصيات الناس العاديين. فالكناس في قصة " حياة في الضباب " يعيش مع زوجته حياة قاسية، يخرج في الصباح ولا يعود حتى المساء، يحلم بأن يتحسن راتبه الشهري ليتمكن من إنجاب طفلة' كما يحلم بأن يصبح ولده الصغير صحفيا، وعندما تقول له زوجته إنها لمحت الصبي في الحارة يدخن السجائر يقول لها: فليفعل ما يشاء. إنها حياة التعاسة والشقاء. وإذا كنا نتعاطف مع هؤلاء الناس العاديين فإن مرد ذلك إلى ما يمليه علينا حسنا الأخلاقي تجاه الفقراء والمحتاجين، من دون أن يعني ذلك ترسيخ حالة الفقر، ورفع الشقاء إلى مرتبة القداسة، فالفقر كئيب والشقاء حالة مزعجة، وكلاهما يشوه الطبيعة الإنسانية.

نحن هنا لا نتهم الكاتب في إديولوجيته، فإديولوجيا الكاتب شيء وإيديولوجيا الإبداع شيء آخر، والنقد لا يكون للنوايا، بل لما هو متحقق، وفي رأينا أن الاجتماعي غير واضح المعالم في قصص الكاتب، فصحيح أن القاص يتعاطف مع الناس العاديين، ويرفض الناس الساعين إلى الغنى والتبرجز، والمتمسكين بالقشور والتافه في الحياة، ولكنه يوجه هجاء لاذعا إلى الإنسان بشكل عام في قصة " ضجر الشياطين " ويرى أن الإنسان أصبح يبز الشيطان نفسه في المكر والخداع والدهاء.

القصص في المجموعة عموماً تدل على امتلاك الكاتب لتقانات فنية مكنته من بناء عالم قصصي تميز بالتماسك والحيوية اللذين يعدّان سر نجاح العمل الإبداعي، واللذين تحققا من قدرة الكاتب على كتابة قصة قصيرة تستفيد من المنجز القصصي السابق في بحثها عن صوتها الخاص الذي يميزها من غيرها، ويجعلها علامة فارقة في المستقبل.

إن الشخصيات التي يقدمها الكاتب في قصصه يغلب عليها السعي إلى البحث الرومانسي عن البطولي، كما في قصة " حياة في الضباب " وقصة " موت الخوف " وقصة " حارس السينما "، فهذه الشخصيات تبدو وديعة وطيبة، ولا تمتلك أية قوة لتغير واقعها سوى الهرب من الواقع في قصة "حارس السينما" والحلم بحياة أفضل كشخصية عامل النظافة في قصة " حياة في الضباب"، وهذا ما جعل الشخصيات الثائرة تغيب عن قصص المجموعة.

على مستوى البناء الفني تتراوح قصص المجموعة بين سرد حادثة واقعية غنية بالدلالات والإيحاءات الإنسانية، أي ما يسمى بالسرد الواقعي، والسرد الاستعاري الممزوج بالفانتازيا، أي السرد الذي ينهض على التداخل بين الحلم والواقع والحقيقة والخيال، فمن النوع الأول

قصص " أسباب المشاكل " و"أكثر المساءات سعادة في حياة النادلة الشابة" و"القصص الخالدة" و"حارس السينما" و"حياة في الضباب" و"شيء ما لا يموت" و"موت الخوف"، ومن النوع الثاني قصص "التاريخ الحديث للمعاطف" و"تمثال من ثلج" و"قبو رطب لثلاثة رسامين" و"ضجر الشياطين".

وقد تراوحت قصص الموسى بين الطول والقصر، فبعضها جاء في أربع صفحات، وبعضها وقع في ست وثلاثين صفحة كقصة "حارس السينما"، وبعضها جاء في عشرين صفحة كقصة "أكثر المساءات سعادة في حياة النادلة الشابة"، وبعضها جاء في ست عشرة صفحة كقصة "صوت"، وصحيح أن معيار القصر ليس معيارا للحكم على القصة، وصحيح أنه معيار نسبي يتفاوت من كاتب إلى آخر، ومن قصة إلى أخرى، غير أن القصر يبقى ميزة هامة تتميز بها القصة القصيرة التي لا يمكن أن تحمل هذا الاسم من دون صفة القصر، فالقصة قصيرة لأن السرد فيها يتميز بالتكثيف. وقد نجح القاص مصطفى تاج الدين الموسى في كتابة قصة قصيرة في جل قصص مجموعته، باستثناء قصة أو اثنتين كاد السرد فيهما يصاب بالترهل، وذلك لاعتماد الكاتب على الوصف، ولا سيما وصف المكان، كما في قصة " قبو رطب لثلاثة رسامين " التي بدأها الكاتب بوصف المكان الذي يدور فيه الحدث، واستهلك الكاتب في قصة " أكثر المساءات سعادة في حياة النادلة الشابة " ثلاث صفحات ليسرد ملامح الشابة وعلاقتها بأسرتها، ولا سيما أخاها الصغير، وكان بمقدور الكاتب أن يحذف هذه الصفحات الثلاث، ويبدأ القصة بـ " دقت الساعة مشيرة إلى تمام الساعة الرابعة مساء "

أما قصة " أسباب المشاكل " ــ على الرغم من قصرها ــ فإنها تقول الكثير، وهذا أهم ما تتميز به القصة القصيرة، فمن دون التكثيف لا تكون القصة قصيرة. وقد انتقل السرد في هذه القصة من جملة سردية إلى أخرى برشاقة: بصوتها بصوته، هو يستدير هي ترفع، شعرت شعر، جثة الذبابة تصعد ترتفع جثة الذبابة، ارتطمت بالعارضة، تسبح الجثة في الفراغ. ونحن هنا أمام سرد حدث بدقة متناهية مع الاحتفاظ بالتكثيف. والقصة مبنية على حدث بسيط، لحظة عابرة في الحياة، كما اشترط موباسان، رجل وامرأة يلتقيان في مقهى، بين الاثنين خلاف ما، وكل واحد منهما يتهم الآخر بأنه سبب المشكلة. هذا الحدث حتى الآن لا يشكل قصة، لا بد من حدث آخر وشخصية جديدة، ثمة ذبابة تطير في فضاء المقهى، ذبابة جائعة، تقاوم الموت، تبحث عما تسد به رمقها، وعندما تعثر على مبتغاها تذهب ضحية غضب المرأة والرجل، فبضربة على الطاولة تلتصق الذبابة بكف أحدهما، غير أن الذبابة تأبى الاستسلام للموت، وتجاهد من جديد، وتتمكن من الطيران أمام ذهول كل من الرجل والمرأة.

ولا يخفى على القارئ الحصيف معرفة المغزى من السرد الذي بني على المقارنة بين عالم الإنسان وعالم الحيوان، فإذا كان عالم الإنسان قد أصبح عالما مبنيا على الخلافات والقطيعة، وحكم على نفسه بالموت بالاستسلام

للمشكلات، فإن عالم الحيوان يجاهد من أجل العيش والاستمرار في الحياة.

بدايات قصص المجموعة يغلب عليها الحركية، والقصص التي بدأها الكاتب بالوصف هي ثلاث قصص فقط، قصة " أكثر المساءات سعادة في حياة النادلة الشابة " وقصة " حارس السينما " وقصة "قبو رطب لثلاثة رسامين". والملاحظ أن هذه القصص تميزت بالطول، في حين اتصفت القصص ذات البداية الحركية بالقصر.

أما نهايات القصص فقد تنوعت بين النهاية التي تحيل إلى البداية، كقصة " أسباب المشاكل " التي بدأت بالمشاكل، وانتهت باستمرار المشاكل بين الرجل والمرأة. كما نجد النهاية المغلقة التي تعلن إقفال السرد، كقصة " قبو رطب لثلاثة رسامين " التي انتهت على الشكل التالي" : الآن .. لا شيء في هذا القبو الرطب والمظلم، القابع أسفل الأرض كميت دفن من قرون.

لا شيء سوى ثلاثة أجساد مستلقية بصمت في فراغه، وثلاثة كراس متناثرة على أرضه بشكل فوضوي .. كل تلك الأشياء ستصبح منذ اللحظة .. وجبة شهية للغبار."

ويغلب على قصص المجموعة النهايات التفسيرية التي تسعى إلى تفسير ما حدث، وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في قصة " تمثال من ثلج" وقصة " التاريخ الحديث للمعاطف ".

استخدم الكاتب في بعض قصصه الرمز للتعبير عن الواقعي والمعيش، كما في قصة" التاريخ الحديث للمعاطف" التي بدا فيها الرمزي معادلا للموضوعي، من دون أن يتحول الواقع إلى رموز، إذ بقي الرمز والواقع يشكلان ثنائية، يحيل كل طرف فيها إلى الطرف الآخر، ما يدل على أن الكاتب متمسك بالقصة الواقعية التي تمتح من الواقع، وتتوسل الرمز أحيانا للتعبير عن الواقعي.

وما يعزز الحكم السابق هو ما نجده في قصص الموسى من تغليب للقصص ذات البنية الواقعية، باستثناء قصتي " حارس السينما " و" قبو رطب لثلاثة رسامين " اللتين يمكن وصفهما بالقصة ذات البنية الذهنية.

في مجموعته القصصية الأولى اعتمد مصطفى تاج الدين الموسى التجريب طريقة لكتابة القصة القصيرة، ونجد التقنيات الفنية والجمالية في قصص الكاتب من حيث اعتماده الجملة السردية الطويلة كما في قصة " أكثر المساءات سعادة في حياة النادلة الشابة "، إضافة إلى تطعيم السرد أحيانا بالسخرية، واستخدام الرمز، والتشخيص .

وظهرت التجريبية بوضوح في قصص الكاتب من خلال الإفادة من الفنون الأخرى، ولا سيما المسرح والسينما، حيث القطع السينمائي، وتحويل المونولوج إلى ديالوج عبر خلق أصوات خارج الذات كما في قصة " تمثال من ثلج " وقصة " أصوات ".

في حين لا تخفى علينا تلك السخرية المبطنة التي نشعر بها ونحن نقرأ قصص مصطفى تاج الدين الموسى، وهي سخرية لا تتولد من الكلمات الساخرة، أو التلاعب اللفظي، أو حركات الشخصيات ومواقفها، بل تتأتى من مجمل السرد القصصي، ونحن لا نقرؤها ولا تقع عليها عيوننا، بل نشعر بها، ونحن نتأمل القصة بعد أن نفرغ من قراءتها.

*** (قبو رطب لثلاثة رسامين):**

مجموعة قصصية من 12 قصة قصيرة للقاص "مصطفى تاج الدين الموسى".

الطبعة الأولى صدرت دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2012 .

الطبعة الثانية صدرت عن دار نون، سوريا 2013.

□□

دلال حاتم..
أنشودة العطاء الفريدة

□ إيلين كركو

عندما يُذكر أدب الأطفال في سورية لا بد من الإشارة إلى تجربة الأديبة الراحلة دلال حاتم التي شكلت أحد أهم أركان هذا الأدب الذي يُعدُّ سهلاً ممتنعاً لما يتطلبه من تفهم تام للمشاعر الطفولية على اختلاف المراحل العمرية ومن انتقاء دقيق للموضوعات والمفردات.

آمنت دلال حاتم بقدرة الحكاية على توجيه العبرة والحكمة بشكل غير مباشر، فكانت الأقدر على التغلغل في تلافيف ذهنية الطفل التي ترفض الإملاءات المفروضة بشكل حاد، كما آمنت بضرورة ابتكار أسلوب مميز يشكل قالباً يحتوي المتن السردي وفقاً لعمر الطفل ودرجة نمو جوانب شخصيته وقدراته الذهنية وضرورة اختيار البطل المناسب لكل قصة حيث يميل الطفل تدريجياً إلى الانجذاب نحو شخصيات تختلف مع تقدمه في السن بدءاً من شخصيات الحيوانات وشخصيات الأطفال وأفراد الأسرة إلى شخصيات أبطال المغامرات والشخصيات الخيالية والأسطورية والتاريخية.

ولدت دلال حاتم في دمشق عام 1931 وتلقت فيها تعليمها المدرسي ونالت الإجازة في التاريخ من جامعتها، ثم بدأت بممارسة النشاط الأدبي والنشر منذ الستينيات حيث عملت منذ عام 1962 في وزارة الثقافة وتفرغت للعمل في الاتحاد النسائي عام 1968 كسكرتيرة لتحرير مجلة "المرأة العربية"، ولعل مجلة "أسامة" الصادرة عن وزارة الثقافة كانت منزل دلال حاتم الثاني حيث ضخت في خدمة هذه المجلة كماً هائلاً من الجهود الحثيثة الرامية إلى النهوض بها وتطويرها والارتقاء بها شكلاً ومضموناً، حيث عملت فيها سكرتيرة للتحرير عام 1970 لتحمل أعباء رئاسة تحريرها منذ عام 1976.

امتلكت دلال حاتم أسلوباً استثنائياً في كتابتها قصص الأطفال فهي أرادت للطفل أن يقرأ أدبها بشغف وأن يعبر من خلال بوابات قصصها إلى عوالم فريدة وآفاق واسعة من الحلم والمغامرة والاكتشاف، وكان طموحها ألا تنتهي متعة الطفل لحظة إتمامه لقراءة القصة، فما هذه إلا نقطة انطلاق عجيبة تبدأ فيها مخيلته وعقله الباطن باسترجاع تفاصيل الحكاية ولقطاتها ومشاهدها وكأنه يعيد صياغتها من جديد بأسلوبه الشخصي ومفاهيمه الخاصة المتناسبة وإمكانياته، فنادراً ما وجّهت قصصها العبرة والموعظة بشكل جلف وصريح، بل كانت تفسح المجال أمام الطفل للانطلاق في عمليات الاستقراء والاستنتاج المرتكزة على مفاصل أساسية محددة في الحكاية تشرّع أمامه فسحات التحليل والتركيب وصياغة النتائج والدلالات بطريقته الخاصة التي ترضيه وتقنعه، مما يرسّخها بعمق في قرارة نفسه.

تعدُّ دلال حاتم من رواد أدب الأطفال في سورية وفي الوطن العربي، فهي أطلقت العنان لعطائها في هذا المضمار في الزمن الذي سيطر فيه أدب الأطفال المترجم على مساحة واسعة من إحداثيات هذا الجنس الأدبي الحساس، فكانت تختار بدقة موضوعات القصص بما يتناسب مع بيئة ومجتمع وقناعات الطفل العربي ولا ينافي المبادئ والسلوكيات التي نشأ عليها، وأثبتت للعالم بشهادة كل من قرأ أدبها أو حتى من تناوله نقدياً أنها تشكل نقطة علام بارزة شكلت جسراً عبرت من خلاله أجيال متعاقبة نحو أدب أطفال عربي سوري ملتزم يمتلك أدواته اللغوية والبنيوية والفنية. وفي هذا المنحى كانت دلال حاتم تهيكل بدقة كل قصة أطفال تجترحها، مولية القدر ذاته من الاهتمام للحبكة وعناصر التشويق وعوامل الجذب ومحاور الخيال واللغة السليمة السلسة، كيف لا وقد عشقت اللغة العربية الفصيحة واعتبرتها كنزاً متجدداً لا ينضب.

تفانت دلال حاتم في عملها إلى درجة كبيرة، فكانت، مع خبرتها الطويلة في عالم الكتابة للأطفا، تعرض قصصها على عدد من الأطفال طالبة منهم الإشارة إلى أي لبس أو صعوبة أو مفردة مبهمة فتعيد صياغتها بصبر وأناة مراعية ملاحظاتهم واستفهاماتهم، فهي أرادت أن تكون القصة وجبة حلوة المذاق يستلذّ الطفل بتناولها بدل أن تصيبه بالتخمة.

تبنت دلال حاتم هموم الطفل العربي على اختلافها وتشعبها، وتطرقت قصصها إلى جملة واسعة من الموضوعات التي تهمه أو تتناول قضاياه وتلامس تفاصيل حياته اليومية واهتماماته، فقدمت أدباً يحبب بالمبادئ الفاضلة ويرفض الظلم والشر ضمن لبوس فني قوامه الصورة المعبرة المبتكرة وكسر المألوف والمطروق لصالح الفكرة العميقة المؤثرة، والأحلام الجميلة المتمردة على قسوة الواقع وظلاله القاتمة، والرؤى المستقبلية الواثقة.

ساهمت دلال حاتم في إعداد مسلسلات إذاعية للأطفال كما قدمت مسرحيتين لمسرح العرائس في دمشق وحصلت على جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عن قصة "حدث في يوم ربيعي" عام 1984.

شاء القدر ألا تُرزق دلال حاتم بالأطفال، لكنها لم تتكفئ ولم تدخل في سراديب العتمة الاجتماعية بل حلقت في مدارات عالم الطفولة، وقررت أن تكون أماً لكل طفل في هذا العالم الكبير، فبثت مشاعرها العفوية الصادقة قصصاً اتسمت بالبساطة والجاذبية والواقعية نشأت عليها أجيال كثيرة، لكنها لم تقتنع يوماً بواقع أدب الطفل وكان يؤرقها هم السعي لإنشاء مؤسسة مستقلة لها نظامها وميزانيتها وكادرها من خبراء ومربين وأدباء ومختصين وعلماء وفنانين للنهوض بأدب الطفل والارتقاء به أكثر فأكثر، فهو بالنسبة لها الأداة الأكثر فاعلية في بناء جيل جديد قادر على بناء مجتمع قوي متماسك متحرر من العقد رافض للتخلف متمسك بأصالته وهويته وكيانه، واستمرت في الكتابة للأطفال حتى اللحظات الأخيرة من حياتها رغم معاناتها الصحية الكبيرة.

لم يقتصر عطاء دلال حاتم على تقديم أدب راقٍ للطفل بل كانت تأخذ بيد كل من يقرر خوض غمار هذا المجال من الكتاب الشباب، مقدمة لهم النصح والإرشاد والتصويب والمساعدة والملاحظات الأدبية والتربوية، بدافع من قناعتها أن الإنسان لا يولد ملماً بكل شيء، وبدافع من طبيعتها النبيلة السخية التي لا تضنّ بما تملك والتي تسعدها المشاركة والتعاون في سبيل تحقيق الأهداف الكبيرة التي تزدهر وتثمر في إطار الجماعة.

ومع أنها سخّرت فضاءً واسعاً من أيام عمرها للكتابة الموجهة إلى البراعم الطرية إلا أن موهبتها لم تقف عند هذه الحدود فغاصت في عمق الكوارث الاجتماعية التي تعاني منها مجتمعاتنا العربية وسلطت الضوء على كم كبير من المشكلات المؤسفة والمؤلمة التي لم يملك عدد كبير من الكتاب الجرأة الكافية لمجرد الإشارة إليها بشكل عابر في مفاصل مدوناتهم السردية الأدبية باعتبارها "تابوهات" يجب إقصاؤها إلى الزاوية الأكثر ظلاماً من الحياة وكأن التغاضي عن وجودها يلغيها، فتناولت قصصها الموجهة للكبار مأساة المرأة المعنّفة ومشكلة العنوسة وخوف الأهل من تعليم الفتيات وزواج القاصرات ومشكلة العقم والظلم الذي تتعرض له المرأة في مجتمع ذكوري لا يعرف مفردة الغفران ما كان المتهم "أنثى"، كما تطرقت كتاباتها إلى فكرة الخيانة والوصولية الوظيفية والفقر وجرائم الشرف والفساد الوظيفي والقضائي والأدبي والأخلاقي والاجتماعي، حيث تناولت هذه المعطيات الشائكة بجرأة كبيرة وشفافية عالية في سبيل إقصاء السلبيات وغرس الإيجابيات.

رحلت دلال حاتم عام 2008 تاركة وراءها إرثاً أدبياً كبيراً تجاوز 30 مؤلفاً منها قصص للصغار مثل: "الحمامة البيضاء" و"السماء تمطر خرافاً" و "شجرة زيتون صغيرة" و"الزهرة والحجر" و"قصر المرمر" و"حكايات من طفولة زينب"، وأخرى للكبار منها: "العبور من الباب الضيق" و"حالة أرق" و"عندما احمر وجه القمر"، وهي إن غادرتنا جسداً فسيبقى ذكرها ترنيمة عطاء فريدة تعزفها أوتار القلوب وسيبقى أدبها نبعاً صافياً ينساب بسخاء لتنهل منه الأجيال القادمة، فالكلمة الصادقة لا تفنى ولا تغيبها الأيام.

❑❑

من كتاب الشآم..

□ خالد أبو خالد

ياحمام الشآم الذي لاينامْ..
ياحمام البيوت التي لاتموتْ..
شفقٌ... أو غسَقْ ..
سوف تأتي الغيوم بأمطارها حين
تأتي مواعيدها.. سوسناً.. أو حبق..
لا تبوح المسافات قبل نهاياتها ...
والينابيع قبل بداياتها.. بدموع القلقْ ..
لاتبوح بأسرارها
فالمناجم حين تكابد جوهرها في الغموض ..
يكون الأرقْ

في البلاد التي هيأتها سماواتها للمخاضِ ..
شتاء يعشّقنا بالزجاجِ ..
ليأخذنا للمصير النبيلْ
على سفن.. لاتميلْ ...
عائدون على هودج البرتقالْ ..
مرافئنا حلمنا بالشآمْ..

وحلم الشآم.. دروب معتقة.. وشجرْ..
أرى.. مارأيت.. ومالايُرى..
فالقصائد مسجونة.. في الورقْ..
لا أحب المنافي..

يحبون غربتهم في الفنادقِ..
يخترعون لهم في الهواء المرايا في على
شاشة في الهواءْ
يحبون... ماذا يحبونَ..؟
لا.. لايحب الذي خان أو سيخونْ
أحب الشآم التي أيقظتني مآذنُها ..
أرجحتنيَ أجراسُها ..
شكلتني في ضوئها ..
من غفوت على حضنها كالقطا ..
فاشترتني بأحلامها.. وصحوت على
موطني.. موطني.. موطني..
يانشيد فلسطين تحت قباب الشآمِ .
حماة الديار.. عليكم سلامْ..
على عاشقين حبيبين – في القدس ..
ظلاً معاً صاعدين ..
كما يصعد الابتهالْ..

واحة.. أو قلاعاً.. أحب الشآم
هنا حيث كنا.. نكون غداً.. كالفراشِ
يطير من الشرنقة..
وينشق عنا الجبان.. إلى جهة في التعبْ..
لنخيل البلاد.. وزيتونها بهجةً ..

ونعيش على الإرث.. جيش يتامى .
يسلح فرسانه بالرسائلِ..
محتفياً بالأراملِ ..
تحت سقوف السلامْ ..
وتحت ظلال الأملْ.

لنا مالنا.. من غناء العصافيرِ ..
في أرضنا لانموت.. وفي أرضنا موتهمْ ..
نحن نحيا على نبضها..
صوتها.. صوتُنا ..
صمتها.. صمتُنا ..
نصرها.. نصرُنا ..
في مواسم محروسة بالقبلْ ..
بساتينها الياسمينْ ..
وتفاحة الفقراء البلادُ.. إذ شفَّنا القحطُ
أنهارها في خرير دمي..
فدمي لايكون سوى دمها.. للشآمْ ..
للشوارع مفروشةً بحرير اللغاتِ..
على بردى.. والفراتْ.

يا لوجهك حيث تجلى كأيقونة في الشوارعِ
أوفي الكنائسِ
أو في الجوامع ..
وجهك أيقونتي.. حيثما صار وجهي..
من برهة الانفجار.. هنا.. وهناكَ ..
وحتى حلبْ ..
وأجثو لمخطوطة تتشظى على دمنا ..
وهي عامرة بالغضبْ ..

من هنا يابلادي مرَّ الغزاةُ
وراحوا..
ولم يبق منهم أحدْ ..
في براري الشآم الوسيعة تحضر ..أجناد حطينَ ..
والقدس بوصلة الذاهبين إلى مجدها ..كبارهمْ..
والسيوف مطعَّمة بالذهبْ..
يجيء الفرنجة.. نبقى.. وتبقى البلادْ ..
يجيء التتار.. ويبقى من الغزوِ
بعض الغبارِ..
وبعض العطبْ..
وقلب حبيبتي الآن مختصر في طبقْ ..
فالعدو القديم يواصل أكل لحوم البشرْ.

لأطفالنا الطائرين على الشرفات السلامْ..
الملاءات أجنحة في الحرائقِ..
بين حبال الغسيلِ ..
التنانير . والتنتنات.. الفساتينْ.
بين تخوم الزحام ..
وتحت الركام ..
الدفاتر في النارِ.. في القبعاتِ ..
المرايلُ
أقلامهم في اللهبْ

ها أنا شاهد يتنقل بين الخراب..
وبين القصيدة..
وكلُّ المرايا تحاصرني بالصورْ

في المكان شهود يدورونَ
بين الدوار.. وبين المرارِ ..
جثوت على ركبتيَّ.. بقايا لأجسادهم وغبار حجرْ..

لادمي.. في دمي.. والفضاء غريبْ
ظلام.. يساكن أحبابنا..
لاتقل لي وداعاً ..
ولوح لشمسكَ تأتي إليكَ ..
نقاتل كي يلتقي البسطاء بأحلامهم ..
سوف نُشتّل أيامنا بالنسورِ
فَشتّل مناديلها في الجراح الفسيحةِ ..
زنبقةً.. زنبقةَ ..

ياحماما هو الآن.. يلهم طير الرمادِ ..
لينهض.. فلتنهض اليوم كل فلسطينَ .
سفر من الدم.. للدمِّ.. للمحرقةَ ..
ومابين جغرافيات الشتات ..
وغزو تغذى على لحمنا.. سغبٌ ...
في الذهاب إلى المستحيلْ ..
نطير معاً.. او نسيرْ ..
على كتب في دروب ..مصممةٍ.. سنصلْ ..

ياجسور الزغاريد.. تبدأ من قاسيونَ
ولا تنتهي بالجليل.. الرفات يهيىء أكفانه ليصل..

قدر أن أحبكَ.. كن ياحبيبي.. نكونْ..
انتظرني على مفرق الشهداء القريبِ ..

مواعيدنا.. زمن ليلكيٌّ..
كخضرتنا في الصحارى القصيّةِ
نكتبها كالسماء النقية.. كالشعرِ..
أسرارنا في الحجارة..
أسماؤنا زينة في كتاب العربْ ..

الذين إلى دمهم يسكنونَ..
يصبونه في الروافد.. كي يصلوا للسهولْ..
نودي لهم ماتيسر من حبنا ...
لنشتقَّ منهم شجاعتهم كي نوزعها
صرّةً... صرّة في الكنيسة.. والجامع الأمويّ
نقطرّها.. قطرةً.. قطرةً ..
للصبايا الجميلات..
للصبية الحاملين حدائقهم.. في الحقائبِ .
قل لن يُصيب النساء.. البكاءُ على طلل.. أو على عشبة الهندباءْ ..

لنا مالنا.. الطلُّ.. والظلُّ..
من اول الغوطتين.. إلى أول القبلتينِ ..
مروراً بقلب صبيٍ..
وصولا لقلب نبيّ ..

ههنا.. أو هناك.. نكون معاً ..
مثلما البحرُ.. والرملُ ..
في أرض كنعان.. نبقى كأشرعةٍ ..
السنديان على جبل في في الأبدْ ..

ياثغور الميادين ..
سوراً.. فسوراً..

نمدُّ النعوش كسجادة للحجلْ ..

لا أقول أحبك تعويذةً ..
بل أحبك رمانةً في يدي كي نبدد هذا الزبدْ ..

هل يجر المغني ربابته ليصيح العتابا ..
أم الأغنيات تجيء مبكرةً في الأملْ ..
يجيئان كالمعجزات على سفر في القصبْ ..

للبريد سيأتي سحاباً مع القبّراتِ
بريئاً.. كخبز البنات ..
نعاساً يسابقني لسباتِ
شبيه بأحلام عاشقة لملمت وردها في الشآمْ..
تصلي الشقائق يوم تعود مرفرفةً ..
في حضور جليل على ذكريات الخيامْ ..

البلاد التي أطلعتنا على صدرها كالنبات
تناويحها لاتنامْ ..
البلاد أناشيدها.. حملتنا ..
قصائدها جمّلتنا ..
تظل لنا.. ونكون البلادْ ..

تحت شمس رماديةٍ.. يابلادي ..
رجال من القشّ

لا وجههم وجهنا ..
أولهم وطنٌ.. أو جذورٌ ..
نقول لريح تجيء بما يشتهي القتلُ.. لا ..
للوجوه التي تشبه الموت.. لا ...
للصوص الأوابد.. والقمح.. لا
للصوص البيوتِ ..
المصارف.. والنفطِ .
لا للصوص الطريقِ ..
ولا للصوص المصانعْ
لا لتجارها العابرين.. الحثالات.. لا ..
ولا للغراب... ولا للصوص الكتابْ ..

البلاد التي هيأتنا لميلادها ..
في سماء مجرحةٍ بالتجارب ..
" أخرجت الأرض اثقالها " والصباحْ..
تأخر في الوطن المستباحْ ..
فكل الحصاد الذي كان.. كل الحصاد بددْ..
وليس لنا مانحارب عنه سواها..
الشآمُ.. الشآمُ.. الشآمْ..
يقول الحمامْ..

دمشق 2013/3/19

□□

مِنْ نزيفِ الفُراتِ ..

فاضل سفان

إلى روح الشاعر الفقيد جمال عَلّوش

مَضَى مِثْلَ طِفْلٍ
تعثّرَ في حافةِ الشّطِ موكبُهُ
حينَ يرتحلُ الموجُ
عن غاربِ النّهْرِ
أو يستريحُ على " رَدّةٍ "
في المَقيلْ .
يَلُمُّ الكواكبَ في غَفْلَةٍ
كي يرمّمَ في ساحلَيْها
مَراحَ الطُّفولةِ
قبلَ انكسارِ الأصيلْ
وقبلَ احتضارِ الشُّعاعِ المُوَلّي
و ما عادَ يرسمُ للمجْدِ
ظِلاً رَفيقا
تُرى ما فعلْتَ
بدفْتَرِكَ الوامِقِ الآنَ
هلْ نَزّ عن شِرّةِ الخَوْفِ
ما شَفّ قبلَ اكتمالِ الرحيلْ . ؟

* * *

" أبا سومَرٍ "
أنتَ نَبْضُ الفُؤادِ
أحسُّ احتضارَكَ
- يا سَيّدَ الحَرْفِ - يَحْدو
و ألمحُكَ اليومَ طَيْفاً جَميلاً
تسوّرَ زاويةً
عندَ رُكْنٍ بَهيٍّ
بآخرةِ " الصَّفِّ "
يسألني عن مَعانٍ
يُرتّلُها الشِّعْرُ
قبلَ اشتِعالِ القَصيدِ
و حين يجمّعُنا الدّرسُ
بينَ حُشودٍ
تضُمُّكَ طالبَ عِلْمٍ
و بينَ احتفالكَ نِدّاً زَميلاً
على سُدّةِ الفكْرِ
نَبْني رُؤانا
نُعيدُ احتساءَ الجروحِ نَشيداً
و نَرْسُمُ في صَفَحاتِ " الفرات " (*)
أغاريدَ فَجْرٍ جَديدٍ
نُلحّنُهُ كيفَ شئتَ وشِئْنا
هُياماً و ذِكرى . !
و ما عُدْتُ أرثيكَ حُلْماً

يعانقُ عَرْفَ الطفُولةِ
في رَغَباتِ الشبّابِ
و سَرْدِ الكِتابْ
تَشدُّكَ ساريةَ الشّعْرِ
من دفقها
ظلٌّ ما ضاعَ
في غاربات الهُمومِ
و صُنْعِ الجميلْ
و أدعوكَ ـ يا طالبي ـ
أينما كنتَ
بالشاعر المُتمرِّدِ
حُبّاً و نُعْمَى
و في صَبَواتكَ بوحٌ بَليغٌ
يهمُّ القَبيلْ
و ثالثةُ الذّكْرِ
تُملي بوجْدكَ سِحْرَ البراءَةِ
للحبِّ سَهْماً
و للقوْمِ سَهْماً
و يُرديكَ حُكْمُ الكُهولَةِ
في عُنْفُوانِ الشّبابِ قتيلاً
فلا كان للشّعْرِ
بعدَ احتجابكَ عن قارِضيهِ
سَماءٌ تغرِّدُ
أو سَاحةٌ للتّزيلْ
و قد أقْفَرَ الدّرْبُ قَبْلَ الأوانِ
ليبكيكَ صَبٌّ
سَفَحْتَ على وَجْنتَيْهِ
حصادَ السنينَ
رَبيعاً من الكِبْرِ
أو مهْرجانَ غِناءٍ
يجرُّ عليكَ جُنونَ الوَداعِ
ويرمي لنَهْرِ الفُراتِ
من البَوْحِ رَتْلاً
يغلّفُ " زَلّ " الضّفافِ وشاحاً
و يجتازُ صَفْصافَةً
قد تَجنُّ حَنيناً
إلى نَغْمَةٍ ما رماها ببابكَ
غَيْرُ الدّمِ الوَرْدِ
يحكي جراحَكَ
حينَ بَكَيْتَ صَفيَّكَ
" جِسْرَ الفرات المعلّق "
ما ذلّ يوماً
ترنَّحَ قبلكَ
حَذْوَ الجنابِ الخَضيلْ .

* * *

فكيفَ أُغنّيكَ أو أعتليكَ
بعَيْدَ الغيابِ دُموعاً
و أنتَ تزنِّرني
لهْفَةَ العِشْقِ
ترسُمني مُجْهَداً
كلّما خضّبَ الفجْرُ
وجْهَ التُّرابِ سَناً
في رحابِ الدّيارِ
و سَيْفُ المُحاربِ
ما عادَ يرتشفُ القَهْرَ

كيما يُعدُّ لحِجْرِ الطفولةِ لَحْناً
تهدْهدُهُ وشْوشاتُ النَّخيلْ
تُرَى كيفَ أبحرْتَ
في قاربِ الموتِ
هل عانَقتْكَ السّماءُ
قُبَيْلَ الفِراقِ صَهيلاً
أم اشتعَلَ البدْرُ
في زُمْرَةِ النّادبينَ
ليَلْقَى عزيفَ الرِّياحِ حَسيراً ..؟
وقد غِبْتَ عن دارةِ الرّكْبِ
يا خلّةَ الرّوحِ ..
كنتَ الدّليلْ
و ما عُدْتُ أعرفُ
للزّحْمَةِ اليومَ سِفْراً
سوى رجفةِ الحُزْنِ
ترشقني في العَراءِ غَريباً .
و ما عُدْت أعْرِفُ
لَوْنَ الطّريقِ
و قدْ غابَ زَهْوُ الخَميلْ

* * *

أأبكيكَ يا صاحبي
حينما يجمَحُ الليلُ
قبل انسيابِ الضياءِ رَجاءً
وهل كنتَ يوماً
تَغيبُ عن الذكْرِ
غيرَ سُوَيْعاتِ وَصْلٍ
تُراودُنا في الغيابِ ؟
و لمْ ألقَ غَيْرَ المودّةِ
تطويكَ بين الضُّلوعِ حَفيّاً
يلازمُكَ الجُرْحُ عندَ الغِناءِ
وتكتبُكَ البيدُ
في سردِها للحُداءِ هَديلاً
و تحملُ من مَوْجَةِ الهمّ
أقسى مراتبِها
في الغيابِ حُضوراً
و رَجْعُ الحَنينِ يدومُ
طويلاً .. طَويلاً .
و لا منْ مجيبٍ
و لا منْ بَديلْ

تموز 2013

***المقصود جريدة الفرات التي كان الفقيد محرراً فيها**

□□

من سِفْرِالأعراب..

□ صالح محمود سلمان

بداية

رحلتي تبدأُ الآنَ
يا حاديَ الوقتِ قُلْ لي / هو البحرُ قُدّامَنا /
كيف نعبرُهُ
والسّفينُ اضمحلّت مجاديفُهُ
والرياحُ التي كان في كفّها ألفُ وعْدٍ
تلاشَتْ على شاطئٍ من سأَمْ
رحلتي تبدأُ الآنَ
من نقطةٍ كنتُ أيقظتُها من سُباتٍ ثقيلٍ
تُلوّنها **الدالُ بالباء**
تسعى بها **همزةٌ** نحو رغبتها
ثمّ تسألُني :
ما الذي كنتُ أفعلُهُ قَبْلُ؟
أَمضي إلى جبلٍ طاعنٍ في الظلالِ
أُحاورُهُ كلَّ فجرٍ
فيُخبرُني عن سوامٍ يُراقبُها
كيف تجري إلى نقطةٍ خلفَ **ميم** العَدَمْ
كنتُ أُخبرُهُ عن بلادٍ نأَت بي عن الأهلِ
ألقَت على كاهلي وِزْرَ خيباتها
علّلَتْني بما كنتُ أَرجوهُ
أُخبرُهُ أنّني ضِعتُ في كتبٍ زيّنَتها
ولم ألْقَني
رُبّما كنتُ في الجُبِّ أُحصي مواسمَها
في أكُفِّ الذئابِ
وأرنو إلى فُسحةِ العُمْرِ
أبصرتُها قبلُ في حُلُمٍ
لمْ أُدوِّنْ تفاصيلَهُ
فانهدَمْ
إنّها رحلةٌ من بدايتها تقرأُ الكفَّ
تمشي على وَهَنٍ تارةً
ثمّ تأوي إلى حيْرةٍ تارةً
حين يسألُها الدربُ عن وجهةِ السّيرِ
يا رحلةً كان حمّلَني عبئَها
كلُّ أولئكَ الصاعدونَ إلى وهجِ صُلْبانهم
من أنينِ القلَمْ

قابات

قابَ رُومَيْنِ من وردة الصُّبحِ
كانت قوافلُهم ترسمُ البيدَ
في خَبَبِ العيرِ
ناموا على دَعَةٍ
أسلَموا كُلَّ أحلامهم للغريب

استكانوا إلى أنّهم سادةٌ فوقَ خصيانهم
يعْمهونْ

قابَ لصّيْنِ من كَرْمنا
كانت النارُ أرجوحةً
تُولِمُ الحوْرَ للنّهرِ
والنّهرَ للغمْرِ
والشجرَ المُستضيءَ بأزهارهِ
للرمادْ

قابَ نارَيْنِ من شجرِ القلبِ
مرَّت أباطيلُ مسنونةٌ
مزّقت نبضَهُ زهرةً زهرةً
أطفأت أعيُناً كان يعشقُها
شتّتتْ أصدقاءَ الرؤى
في ليالي السُّهادْ

قابَ كَرْمَيْنِ من جوعِنا
كانت البيدُ بحراً من الرملِ
يبتلعُ النهرَ
يستنطقُ النبضَ ما لمْ يقُلْهُ
يُقيّدُهُ في شراعٍ نحيلٍ
ويُدخِلُهُ في مدارِ السّوادْ

رأس

هُوَ ذا يتدحرجُ
يا كُرةً من عظمٍ وبقايا عينَيْنِ
وأنفٍ كانَ يُرافقُ أسرابَ العطرِ
وثغرٍ ما زالَ يَفيضُ كلاماً كمياه النهرِ
وأُذنيْنِ تُضيئانِ السمعَ لبَوْحِ الموسيقا
يتدحرجُ
لَوْحاتٌ حمراءُ وزرقاءُ على الخدّيْنِ
كأنَّ ذئاباً رسمَتْها ذاتَ سُعارٍ
في لوْحةِ نَزْوتِها
هوَ ذا
لكأنّي حيثُ تلفّتُّ أراهُ أمامي
والعيرُ حَوالَيْهِ جموعٌ تعتمرُ قَلَنسُوَةً واحدةً
وهتافٌ يعلو
وأكُفٌّ تتصافقُ حتّى
لكأنَّ فراقاً زايَلَها دهراً
فأعادَت صَقْلَ صَفاقتِها

نجم

أتُراهُ ما تركوا لهُ
قدماً ليمشي
أو جناحاً كي يطيرَ
ثُمالةً كيما يَبُلَّ الروحَ من ظمأٍ تمكّنَ ؟!
أو كتاباً كي يُسافرَ بينَ أحرفِهِ شراعاً
نحو أحلامٍ تُراوِدُ قلبَهُ المَفطورَ
من شَغَفٍ وحُبٍّ ؟!
أتُراهمُ فُطِروا على وأدِ المحبّةِ
من تَبَلُّجِها رُؤىً
في كلِّ قلبٍ ؟!

إنّهم

إنّهم
يغصبونَ السماءَ قناديلَها
يُطفئونَ الكلامَ الذي كان أوقدهُ
في الدياجي نبيّ
يَسْمُلون العيونَ التي نهَلَت من ينابيع أنوارِه
يسكبونَ على نارِ أحقادهم زيتَ أكبادهم
حين يَلْقَوْنَ في دربِ خذلانهم
وجْهَ حيّ

لُعبة

مُرَّةً كانت التفاصيلُ في لُعبة الموتِ
مسكونةً بالرصاصِ
يُدوِّنُها السّادةُ الأقوياءُ بأقلامِ نزواتهم
في دفاترِ أحلامنا
عُنْوةً

أُضحيَة

فاتحاً ذراعيْنِ من لَهْفةٍ جاءَ
كي يحضنَ الطِّفْلَ
عاجَلَهُ الذئبُ
لم يَبْقَ من لَهْفةٍ أو ذراعيْن
والطِّفلُ أمسى على شاشةِ العُمرِ طَيْفاً
تُناديهِ أصواتُ أهْلِيهِ
لكنّهُ لا يُجيبُ
يُناديهُمُ
لا يُجيبونَ
يَبكي
فيَنحَبِسُ الدّمعُ في أعيُنٍ جَمَّعَتهُ
ويَحكي
فيَنكسِرُ الصَّوتُ في الحَنجراتِ الّتي
رَجَّعَت اسمَهُ

واجب

عليكَ أن تنـامْ
لكي يُعيدَ في أحلامكَ اليمامْ
هديلَهْ
من غابةٍ تكسَّرَت أغصانُها
في زحمةِ الأنـامْ
عليكَ أن تنـامْ
لكي يجيءَ موعدٌ
تراكمت أمامَهُ عِصيٌّ من تناسلوا
في غُرَفِ الأوهـامْ
عليكَ أن تظلَّ هكذا :
تنامُ أو تنـامُ قبلَ أن ... تنـامْ
لكي ترى في نومكَ البَهيّ
نجمةَ الصباحِ
والسَّلامْ ...

□□

ومضات شعرية ..

□ أسعد الديري

الشاعر

احذروا وضوحَه

وذوبانه المستمرّ

احذروه

أنَ يبدعُ لكم من المهلكات

ما يجعلُ الفجرةَ

يطأطئونَ رؤوسَهم

ويجفلون

***

ذلاقةُ لسانِه

هتكتْ سترَ الحقيقة

***

أغنياتُه

دفعتْ أبالسةَ الدهشة

إلى الصمت

حين ابتكرَ إيقاعاً جديداً

لحضورٍ محتمل

***

هو هكذا..

ينفقُ منَ الأحلام

ما تنوءُ بحملِهِ ذاكرةُ الكلمات

**

دعوة

سأوقظُ الشمسَ من سباتِها

البراكينَ من حماقاتِها

الكلماتِ من تأملاتِها

البحارَ من ضجيجِها

سأتركهُ نائماً

قبلَ أنْ يزخرفَ لي فوضاه

ويدعوني إلى الرقصِ

على إيقاعِ نشوةٍ زائفة

**

ما حدث في "هايد بارك"

في "هايد بارك":

الرجالُ الجوفُ بمعاطفهم العتيقةِ

وأحذيتهم المهترئة

يلملمونَ شظاياهم

يطلقونَ أسرابَ صباحاتهم الخجولةِ . دونَ اكتراثٍ .

خلف ما يؤرّقهم

يلتحفونَ بما استتر من الأوجاع

ويستسلمون لنبوءة العرّاف

ووصاياه

ثم يغسلونَ أوضارَهم بالرقص..

على إيقاعِ ما يحدسون

والنساءُ المكتنزاتُ بالترهات

يبتكرْنَ هلاكاً جديداً يخبئْنَه

تحت أنقاضهنّ

لشاعرٍ جوّال

يبحث في فضاء المستحيل

عن شرفات تضيءُ تراتيله ،

التي خذلتْها عصافيرُ البوح

* * *

في "هايد بارك"

تتأهب العاصفة للجلوس فوق عرش الخطيئة

يتأهّبُ السّاسةُ لبلوغ ضفة المألوف

يتأهّبُ المشردون لخوض معركة خاسرة مع رأس المال

وحده الصمت

في مكانٍ معتمٍ يتأهب للانتحار

* * *

في "هايد بارك"

ثمّة ما يقضّ مضجعَ البحيرات ،

حين يبدأُ العشاقُ يستعيدون نداوةَ ذكرياتهم ،

ويطلقونَ هديلَ أجسادهم في العراء

* * *

في "هايد بارك"

تسيحُ "الأنوثةُ" فوق العشب ،

بينما الأشجارُ تستعّدُ لاستقبالِ "مجاز" النشيد

وأسرابِ الغيومِ تطاردُ إيقاعَ فتنتها ،

وتبدعُ فوضى كونيةً لربّةِ الخصب.. والشذوذ

إنّه عرسُ الطبيعة

يدفعُ الياسمينَ إلى اختصارِ مسافاتِ الحلم

ويدعو الشمسَ إلى التوهّج في زمنِ الانطفاء

* * *

في "هايد بارك"

ثمّة ما يعيقُ تفكيري بي

**

في حضرة القصيدة

أغربْ عني أيها الفرح

كيما أؤجّج فجائعي

وألملم ما تناثر من أحزاني

فها هي قصائدي

تنذرُ بالهطولِ فوق محيطات

جنوني

وهاهي شهوتي الباذخةُ

تعلنُ غبطتَها في حضرة

القصيدة

**

. رجال شقر .

رجالٌ شقرٌ

يضايقوننا

في سداد ثمنِ سجائر رخيصة

لأنّهم يملكونَ "رأسَ المالِ"

ونحنُ نملكُ اللعابَ

رجالٌ شقرٌ شرسون

يجعلونَ قاماتنا تطيرُ في الهواءِ كالدمى

ونحنُ ننظرُ إليهم برعب

وهمْ يحملونَ المعاول

وينهشونَ الأرضَ

ثم... يمزجوننا بالتراب

وكاللصوص يرحلون

بوجوهٍ غاضبة

بعد أن يعلنوا . أمام الملأ . موتنا

رجالٌ شقرٌ أشقياء

انتبهوا إلينا

فأطلقوا على أحلامنا ذئابَ أحقادِهم

ودونَ إيضاحٍ لمآربهم

استوطنوا ذاكرتنا

وقبل أن نعرفَ الحقيقةَ

كانوا قد شرعوا بالتهامنا

رجالٌ شقرٌ قتلة

أفسدوا هواءَنا

لوثوا سنابلَ أفراحِنا بمناجلِ القهر

وتركونا في العراء

تطاردُنا كوابيسُ الفناء

رجالٌ شقرٌ محتالون

سرقوا تاريخَنا

استباحوا أمطارَنا

وحين اكتملَ جفافُنا

بدأت قيامتُهم

**

ومضات

الفراشات

أشعلتْ جرحَه

قربَ أعمدةِ الحسرات

وسلبتْهُ مرارةَ النسيان

***

لغةُ الرخام

تنوءُ بحملٍ كاذب

رغمَ ضراوةِ العبارة

***

ضئيلٌ

يغسلُ - ببسالةٍ - أحزانَه اللاذعة

بصهيلِ الذكريات

***

الكلماتُ الزجاجيةُ

انكسرتْ عند حافةِ اللسان

وتبعثرتْ فوق رمالِ الوهم

***

مزقتْ الغيومُ ثيابها

بعد أن ارتكبتْ الفصول

جرائمَ لا تحصى

في حقولِ الوقت

***

رجمَ القمرُ أحلامَه

بحجارةِ الفوضى

بعد أن أبصرَ الأنثى

ترتدي عباءةَ الأساطير

***

ما بيننا

ستقتلعُه الريحُ

من جذورِ الألم

***

أعلنتْ الشرفةُ

استعدادَها لاستقبالِ مواسمِ القلق

قبل أن تكتملَ دورةُ الحنين

***

رجالٌ/ ذئابٌ

أحرقوا ذاكرةَ الهذيان

حين استلقى الوعي

فوق رمادِ الحقيقة

* * *

ما يشفُّ عنكِ

غير قابلٍ للذوبان

بماءِ إبداعي

* * *

الليلُ

بكائناته المعتمة

يسيِّجُ أحلامَنا

بيقظة الحواس

* * *

قبل أن تلفظَ ـ الجدّة ـ أنفاسَها الأخيرة

رتبتْ خيباتها في ذاكرةِ الحكاية

وتركتْ الذئبَ

يطاردُ القطيعَ في البراري

إلى آخرِ الزمان

* * *

أشجارُ الخيبة

سمحتْ لعصافير الوجع

أن تغرّدَ فوق أغصانِ العذاب

* * *

بصخبٍ

يصعدُ الصمتُ

ذروة الضوضاء

ليقذفَ السكونَ

بحجارةِ الضجيج

* * *

هاويتي

تحتاجُ إليك

لتبدعَ نهايتها

* * *

توقفتِ الصدفةُ

عند ناصيةِ اللقاء

دون أسئلة

تثيرُ دهشةَ المكاشفة

* * *

مترعٌ بالرؤى

يتوكأُ على عصا السنين

قبل أن يرخي عليه الانتظارُ

ستارةَ الغياب

* * *

مدنٌ

صبّتْ جامَ أسمنتها

على غضبِ الحديد

وتجاهلتْ

عويلَ الطرقات

* * *

لوحتْ لي بأنوثتها...

لوحتُ لها بجراحي..

لوحتْ لي بمفاتنها...

لوحتُ لها بقصائدي..

وحين التقينا

كانت العناكبُ تبشرني بموتٍ لذيذ

❑❑

برج الروس ..

❑ رياض طبرة

التفت عبد الصبور من حوله ثم الى الخلف قبل أن يكمل حديثه مع الراضي أحمد.

- سيكون عليَّ من الآن فعل شي مختلف.

- وما هو هذا الشيء المختلف يا وديدي ؟ قال الراضي ذلك دون أن تخلو نبرة صوته من هزء وسخرية. وهذه ليست المرة الأولى التي يقابل بها جدية صديقه.

اعتاد الراضي أن يأخذ مشاريع عبد الصبور على محمل الجد ، إلا أنه منذ اجتاح المدينة وباء النعاس الدامي، وتبلد حركات الناس في الطرقات أخذ يضيق بتلك المشاريع، صار يرى فيها مضيعة للوقت وعامل إحباط شديد التأثير على الروح.

تأكيد عبد الصبور هذه المرة على جدية التنفيذ ، وأن الأمر لم يعد يحتمل المزيد من التسويف والمماطلة ألزم الراضي بالسؤال:

هل تنوي أن تحرق نفسك ؟ -

لا لقد جرّب غيري ذلك وتعرف كيف تمت معالجة أوضاعهم .

- إذاً ستتطوع بجهة من جهات عديدة تقدم الخدمات للمحتاجين لعلك تشعر براحة ضمير.

- تعرف أني حزين حد الموت، وتعرف أن الفجيعة لفت حبلها حول عنقي، ما سمعته ورأيته أعادني الى المربع الأول .

يمسك الراضي بساعد عبد الصبور ويكاد يهزه :

لاتقل لي إن هاجس العودة إلى جوف الحوت قد عاودك وصار كابوساً يومياً..

صار أكثر من ذلك؛ في المنام وفي اليقظة لم أعد أملك من أمري شيئاً ، عبداً ذليلاً عدت، وخادماً مطيعاً لجلادي غدوت،

والأنكى من ذلك أنه يريدني مواظباً على حمل ممحاتي وممسحتي لكي أنظف بشاعاته في النهار وقد أراها تتكوّم فوق جسدي، سأفعل ما لا يخطر لكم ببال أيّها الأوغاد .

قالها ولم ينسَ أن يلتفت من حوله أكثر من مرة .

يضحك الراضي من جديد ، يغتاظ عبد الصبور حدَّ الانفجار. تتعثر الخطا. تبدو الساحة على بعد خطوة ، يعاود الصديقان مشوارهما باتجاه البرج الذي انطلقا منه.

---

* قاص من سورية.

يسارع عبد الصبور للسؤال: هل تعلم لماذا سموه برج الروس ؟؟

يرد الراضي:

قل لي مناسبة السؤال.

سأقول لك ولكن أجب على سؤالي.

سمعت لأن رؤوساً كثيرة قد علقت هنا وكادت أن تكون برجاً..

إذا أنت مسكون بالخوف مثلي، وإن لم تعان ما عانيت ، ثقافتك ثقافة الخوف، رصيدك من المعرفة غزوات وحملات تتريك وتعجيم وفرنسة. الممنوع الوحيد أن نظل مثلما نحن.

يرّد الراضي معنفاً صاحبه دعني من هذا الجلد ،لا تتباه عليّ بصبرك وقدرتك على الاحتمال، كلانا تاريخ من قهر معمّد بالصبر ومطعّم بالأمل.

قل لي ماذا ستفعل؟؟

سأعلن نصف تمرد ونصف احتجاج واجعل منهما أنموذجاً للرد على الواقع .

التمرد عندي أنا عبد الصبور واع على العكس مما هوعليه حاله عندكم أنت وأمثالك،

والاحتجاج حق مشروع...

ليس هناك من قانون يعاقبني على هذا الدمج. هه ما رأيك يا أيها الراضي ؟؟

يضحك الراضي حتى ينتابه الخوف من أن يلمحه أحد وهو متلبس، ضحكته متمردة احتجاجية ساخرة بكل مدلولات ذلك، هكذا أحسّ فراح يلملم أطرافها مخافة أن يروا ذلك في عينيه.

ولماذا لا تفكر على نحو آخر؟ لماذا تقف هكذا متفرجاً، تكتفي كالضفادع بالنقيق احتجاجاً على انتفاخها؟ ثم هاأنت تتخفى في الأزقة مثلما تتخفى الضفادع في المياه.

تعرف أيّها الراضي إن نقيق الضفادع خير من الصمت. هنا على الأقل لا يطالك القانون، ولا تغضب شرطياً لأن إخوتنا الشرطة مثلنا لا يعرفون الراحة لولا نعمة هذا النق أدامه الله لنرفل بها.

وماضيك يا عبد الصبور؟؟

ماضي مستقبل تختزنه الذاكرة الجمعية لأناس عاشوا ، تألموا لألمي، تتناقله ألسنة محتجة، رافضة للظلم، مطالبة بالعدالة، حالمة بأشعة شمس تلامس جلود الناس دون أن تخضع لتفتيش دقيق أو محاسبة دامية.

أو مصادرة على حدود مسيجة بالجليد.

أما أنا فذاهب إلى الساحة لأعلن صمتي وسكوتي، وقبولي بأي حكم يصدره قاض عادل.

وهناك في الساحة جلس عبد الصبور ، وضع لوحاً أسود اللون وكتب عليه بالأبيض: أيّها المارون من هنا أنا مثلكم ضقت ذرعاً، قلّت حيلتي، لا أملك من أمري شيئاً، دعوني أفكر بغد أولادي بعدما سمحت لكم أن ترسموا ماضي حياتي ومستقبلها.

□□

ابـــن الـــــ..

□ محمد الحفري

تذكر بأنك فوق هذه السهول الحدودية كدْتَ دون أن تدري ترتكبُ جريمةَ قتلٍ كانت ستغيرُ حياتكَ الطفوليةِ وتودي بك إلى الحبس، ذاك كان أخرَ شيءٍ فعلناه معاً وآخرَ مرة ترى وجهه بعد أن ترك غيابه ندبةً في قلبك الصغير زالت مع الوقتِ خاصة بعد أن عرفت إلى أينَ آلت حالُه... يومها لم تكن تعرف بأن رفيقك عبد، أو عبدو المهاجر كما ناداه بعضهم، يملك كلّه ذلك الحقد وأنه مستعد لارتكاب فعل القتلِ.. سابقاً تعلقت به تعلقَ الطفلبأمه فهو على الرغم من قصر قامته وصغر يديه يدهشك بقوته ومرونته ويثيرُ إعجابك وأنتما تتباريان في رمي الحجارة إلى البعيد، تغارُ منه لأن حجرَك في الهواء لن يقطع نصفَ المسافة التي يقطعها حجره. وعندما تتسلقان شجرةَ الكينا أمام الدار كنت تنظرُ بحيرة عاجز إلى المسافة التي تفصلُ بينكما إذ يصلُ كطائر إلى أبعد وأعلى أغصانها وأنت في منتصفها لا تستطيعُ، من شدة الخوف،أن ترتفع للأعلى خطوة واحدة ذلك لأنك آمنت بالوسطوالوسطيةِ وأقنعت نفسك بذلك من دون أن تدري يا مسكينُ بأنّ رياح التغيير قد تنسفك من أقصى اليمينِ حتى أقصى الشمال، تجعلُ رأسكَ مكانَ قدميك أو ربما تذروك أجزاءً مبعثرة تفتش عنها فلا تعثر لها على أثر، عبدو أذهلك في تصرفاته وعندما وجدتما صاعقاً متفجراً لإحدى القنابل حملهُ كخبيرٍ مدرب ووضعه على صخرةٍ كبيرة ثم بدأنا من بعيد نصوبُ حجارتنا نحوه وحين انفجرَ لم تطالنا شظاياه ولولا فعلته لحدثمعك أو معه ما حدث للكثيرين من أهل هذه البلدة والذين حذفت المتفجرات من أجساد بعضهم الأيدي أو الأرجل، كنا سنلقى المصير عينه لا جدال في ذلك، فتلك البلوى تركتْ نتيجة الإهمال في وديانٍ و سهولٍ بلدتنا ولو حصلَ المحظورُ، كما يقولون، فسيكون شأننا في ذلك شأنَ أهلها الذين يقفون على حدودِ الخطر ويعيشونَ شظفَ العيش، يتأملون السرابَ والذين من فوقهم أو من وصلوا إلى ذلك يرقبونهم بعيونٍ جامدةٍ بلهاءَ، بعض أولئك خرجوا من بلدتنا ومن قرى حولها لكنهم بعد تسلمهم المناصب الرفيعة نسَوا أمرَها ولم يلتفتوا نحوها، لم يتذكروا بأنها أطعمتهم "عكوبها وفطرها وشومرها" وغيرها مما تنبتُ الأرضُ.. هنا في هذا السهل وقريباً من مقبرة البلدة الجديدة انقض صديقي عبدو على أحدهم.. ركض نحوه بشكل مفاجئ وأنا من خلفه، لم يكن الولد الآخر من البلدة ولم أشاهده قبلاً، حاول أن يهرب لكن خطوات عبدو كانت الأسرع لا تكاد ترى وحينما وصلت وجدته قد تفوق على رفيقك وراح يضربه بحبل غليظ كان يحمله وهو يبحث عن دابته التي ضلت فوق هذه السهول.. نظرت إلى الآخر متفحصاً كان يفوقنا نحن الاثنين معاً جسماً وقدرة، كنا ضعيفين أمام قوي، حاولت أن أفصل بينهما لكن عبدو نهرني والشرر يتقادح من عينيه طالباً مني أن أمسك يديه ففعلت على الفور وكأنني جندي يمتثل لأوامر سيده من دون تردد، عندها انغرست أصابعه في رقبة

الخصم مانعاً عنه الهواء، حاول تخليص يديه مني لكن بلا جدوى وعبدو يزيد من ضغطه بقوة أكثر من ذي قبل . للحظات بدا خصمنا وكأنه يحتضر إذ بدأ الدم بالخروج من فمه ثم تهاوى مستسلماً فهبطنا فوقه، كاد كل شيء ينتهي لولا أن جاءت الصدفة بأحد رجال البلدة الذي خلصه من أيدينا وطلب منه أن يهرب بعد أن قبض على عبدو لدقائق كي يبتعد أكثر وعندما انتهى من ذلك التفت نحوي وصفعني بدون شفقة، كان في أثناء ذلك يردد بغضب: " ما دخلك أنت؟ لماذا تحشر نفسك؟.." وعلى وقع صفعاته وألمها كنت كمن يعود من غيبوبة طويلة.. في المنزل أكمل أبي ما بدأه الرجل ثم شكره كثيراً ممتناً لصنيعه فلقد أنقذنا من جريمة قتل وبعد أن هدأ أفهمني بأن شقيقة عبدو قد خطفها شقيق ذلك الولد الذي كدنا نقتله وبأن ثأراً ودماً بين العائلتين.. تذكر الآن جيداً أن عبدو لم يكن يشارك معكم في الصف وكان يرتبك ويتأتئ قبل أن يجيب على أسئلة المعلم ليتلقى بعد ذلك عدة عصي على يديه لكنه كان في النتيجة يحصل على المجموع التام أو ما يقاربه، وهذا ما كان يثير انتباهنا واستغراب المعلم نفسه الذي عزا الأمر أكثر من مرة إلى العلاقة المميزة بين مدير المدرسة وأبيه حيث تمتد إلى أغنامه التي لم يستطع أحد من أهل البلدة عدها أو معرفة كم من الحملان تنجب كل عام... كانت بينكم وبين عبدو خطوة أو خطوات عدة استطاع تجاوزها وتجاوزكم بآلاف الأميال أو ربما أكثر من ذلك بكثير، كيف نما وترعرع عبدو سنوات قليلة؟ لا أحد يدري. كثيرون من العصبة التي شكلناها معه يرجعون ما أنجزه إلى كلبتهم " ودعه " تلك التي كانت كبيرة الحجم ويضرب المثل في قسوتها وشراستها فقد شوهد غير مرة يضطجع ويشارك جراءها الحليب، قالوا: إنه استساغ حليبها لدرجة عافت معها نفسه حليب الأغنام التي يملكون ولهذا صار مع الوقت يطرد جراءها ويستفرد بضرعها منفرداً وقيل: حنت عليه وتعاطفت معه؛ وقيل: حكم الرغيف مرّ ومن يملكه يتحكم بغيره؛ ولو أنني شخصياً استبعدت أن تكون "ودعه" من الكلاب التي على هذه الشاكلة فهي من حيث القوة قادرة على تمزيق أيّ واحد منا إذا ما اقترب من " حوشهم " دون وساطة رفيقنا عبدو الذي حاول بعضهم في المدرسة أن يطلق عليه: ابن " ودعه " لكن قوته التي ظهرت للجميع والتي استمدها من والدته أخافتهم وأخرست أفواه من سولت أنفسهم ذلك فابتلعوا ألسنتهم وسكتوا ..

في أحد الصباحات فاجأني الفراغ الذي حدث أمام غرفة ذوي عبدو المستأجرة إذ لم أجد خيمتهم هناك وكأن ريحاً عاتية اقتلعتها باكراً ومضت، تقدمت غير مصدق، لم يحذرني هرير الكلبة من ذلك، كان ثمّة صمت مطبق وهدوء مخيف يسيطر على المكان ذاك الصباح لأعود وفي الروح حزن على عبدو الذي رحل ليلاً مع ذويه على غفلة من أهل البلدة حيث حملوا أغراضهم وكنسوا حتى بقايا مواشيهم وساقوا أغنامهم ثم صوبوا جهة الشرق لتنقطع أخبارهم عنا طويلاً.. بعدها سمعنا عن عبدو كثيراً وحين رأيناه أول مرة على شاشة التلفاز كان فصيحاً وواثقاً من نفسه، لم يكن يتأتئ أو يتلكأ في كلماته عندها رددنا معاً كأننا جوقة جماعية ابن ال.. ثم عضضنا على شفاهنا حتى أدميناها كي لا تكتمل العبارة...

2013/1/1م

□□

عناد..

□ هيسم جادو أبو سعيد

ربما أراد أن يبتسم، لكن ابتسامته بدت تكشيرة مبهمة:

- إنها رواية رائعة... ستقرؤها وتدعو لي... انظر... الكاتب الكبير محمود الدعّام بنفسه يثني عليها في كلمة الغلاف!

تناولتُ الرواية متردداً وأنا أسأل نفسي "من هو محمود الدعام؟!"، فمدّ يده الثانية في انتظار ثمنها! رغبت في أن أعتذر، فالقراءة خنقها الوقت الضيق وأماتها ظمأ شحّ المال! لكن التكشيرة الابتسامة اتسعت، فشعرت بالخجل من طلاوة الأولى والرعب من وحشية الثانية، وتذكرت عنوان كتاب تمنيت لو أنني قرأته: "كيف تقول لا"

مددت يدي إلى جيبي وأخرجت أوراقاً مبعثرة سارع إلى انتزاعها من يدي دون أن أعدّها أو يعدّها، وولّى دبره هارباً وقد شهق كأنه نجا من الاختناق، دون أن أتمكن من أن ألمح الابتسامة الواسعة على وجهه! لم أعرف المبلغ الذي دفعته ثمناً للرواية، لكنه مبلغ باهظ بالتأكيد ما دمت سأضطر بعد فقده إلى الاستدانة لإكمال جولتي اليومية في الطوابير التي لا تنتهي، من الفرن إلى مؤسسة الغاز إلى المؤسسة الاستهلاكية إلى سوق الخضار إلى محطات الوقود إلى مواكب التشييع ومواقف العزاء... إلى... إلى... لكنني قررت أن أقرأها انتقاماً لما ضيّعته لأجلها من مال ومن ماء وجه! ولأنني لا أقيم في منزلي مع كل تلك الدوامات إلا في ساعات النوم القصيرة القليلة القلقة، فقد حملتها معي في كل مكان أذهب إليه لأقرأها!

بدت لي منذ سطورها الأولى مولوداً مسخاً حاقداً لئيماً، فما أردته انتقاماً منها ردّته عليّ لتزيد شعوري بالضعف والخيبة أمام جمودها واستغلاقها منذ صرختها الأولى: "سراويل الأزمنة العارية"! وما زلت حتى هذه اللحظة أتساءل: "من هي العارية، السراويل أم الأزمنة؟!"

بصراحة، حين فكّرت بكتابة هذه القصة خطر لي أن أبدأها بمقطع من تلك الرواية كي أضعكم معي في أجوائها، لكنني أحجمت، أولاً خوفاً من أن تهربوا من قراءتها أو سماعها حين تظنون أن القصة بأكملها على منوال سطورها الأولى، وثانياً إشفاقاً عليكم من الصدمة التي أُصِبْتُ بها، وهكذا أجّلت هذه الخطوة حتى هذه اللحظة ليتسنى لي أن أنبهكم قبل تقديم فِقْرة _ إذا صحت هذه التسمية _ لا على التعيين منها، علماً أن أية فقرة أخرى لن تختلف عما سأقدمه إلا في المفردات المستخدمة، فإليكم هذه الفقرة، متمنياً من المصابين بأمراض الأعصاب والشرايين والقلب والضغط، أن يتجاوزوا هذه السطور عند القراءة، أو أن يغلقوا آذانهم عند الاستماع:

"كنا إذا ولّى الوراء وجال تكتيك القوافي التي هدر كموم البراندي الناتئ من جلابيبها حين نستعيذ كألوان المرحلة بنقيق الأسهم التي خوت عصافير العسس في فيزيائها حتى يرقص الهامدون على الهواء الذي حدّق تحت مساميره النائمة بسرعة الضوء..."

وهكذا الله وكيلكم، "على طرق النفس" طوال مئة صفحة، دون توفّر ما يشير إلى فاصل بين مقطعين أو بين فقرتين، ودون علامة ترقيم واحدة تتكرّم بفاصل جرياً على أسلوب إحدى محطات أفلام الرعب بين مشهدين يقطعان الأنفاس: "Take your breath".

كنت أحاول الخروج من طلاسمها لالتقاط أنفاسي حين سمعت صوت ذاك الرجل، وبصراحة كنت أفكر لحظتها أيضاً في أن أضيف بعض علامات الترقيم إلى الرواية حتى دون أن أفهم معانيها... سأضع العلامات بترتيب معين... سأعد ثلاث كلمات وأضع فاصلة، ثم أربعاً وأضع نقطة، ثم أعد ثلاثاً وأضع إشارة تعجب... لكنني كنت أخشى أن يكون في الرواية معنى مستتر فأسيء بفعلتي إلى عمقه!! المهم... لا أعرف في أي الطوابير كنت واقفاً، فقد غدت كلها متشابهة في طولها المتلوي كالأفاعي والوجوه الكالحة للواقفين فيها وقد راحوا يتصببون عرقاً وقهراً! كان يحرك يده قرب رأسه وكأنه يركّب مصباحاً كهربائياً في أذنه:

- إنها السقافة يا عيني...

مخاطباً الجميع دون أن يخاطب أحداً، وناظراً نحوي دون أن يشير إليّ! وراودني السؤال: "هل لكلمة السقافة هذه معنى مرتبط بحالتي أم أنه عنى الثقافة؟! وإذا كان هذا ما يعنيه فلماذا قلب الثاء سيناً؟! أهو من متكلّمي لهجة أخرى غير لهجتي؟! لوجب عليه عندها أن يقلب القاف أيضاً... السآفة! هل تعمد قلب الثاء ليوحي للمستمع بقلب القاف إلى حرف يجعل للكلمة معنى آخر؟ الخاء مثلاً؟!!"

وتحرك الغضب النائم في صدري فآلمني... ظننت أنه سيستيقظ فسارعت، في الوقت المناسب، إلى هدهدته ودفعه إلى البقاء نائماً...

"هذا الرجل لا يعنيني بعبارته بالتأكيد، وقد صادف أن قالها وهو يحدجني بتلك النظرة اللئيمة! ولا يمكن أن تكون القراءة والثقافة محطاً للسخرية! هذا مستحيل!"

وهززت رأسي مبتسماً لذكاء النتيجة التي توصلتُ إليها...

"إنها فقط الأوهام التي تثيرها في هذه الرواية... ثم لايمكنني أن أثير معه شجاراً الآن، فمن المؤكد عندها أنني سأخسر دوري وسأعود إلى نهاية الصف الطويل الذي لم أعد أرى نهايته! وقد... _ وتقصّفت ركبتاي للفكرة المرعبة _ قد يكون هذا الرجل من أولئك الـ... وإذا كان منهم عندها سأشتاق كثيراً للذباب الأزرق الذي لن يعرف لي طريقاً، هذا إذا استطعت تذكّره أو تذكّر لونه!!"

ففضّلت أن أدس رأسي في رمال الرواية كالنعامة...

كنت في صف طويل آخر أتساءل عن السر في كل هذه الطلاسم المخطوطة على أوراق لو عرفَتْ أمها الشجرة بما ستضمه في بطونها لفضّلت الاحتراق! أهي الحداثة؟! أهي ما بعد الحداثة؟! أهي تفجير للّغة أم للأدمغة؟! وتذكرت... لا بد أنها الدادية...

اختر أي مقال من جريدة يتناسب طوله مع طول القصيدة التي تنوي كتابتها، وقصّ كلماته كلمة كلمة، واخلطها، ثم تناولها بعشوائية واحدة واحدة ورتّبها بجانب بعضها حتى تكوّن أشطراً شعرية، وحين تنتهي من لعبتك المجنونة ستكون قد أتممت كتابة قصيدة دادية!!

أتكون هذه الرواية رواية دادية؟! ألا ينبغي أن تكون الكلمات المأخوذة من المقال نفسه متناسقة المعاني مرتبطة بموضوع واحد؟! فلماذا تأتي كلمات هذه الرواية من حقول يبدو أن لا رابط بينها؟! الطبيعة والعلوم والسياسة والاقتصاد والثمالة؟! أيكون المؤلف قد قص الجريدة بأكملها على اختلاف مقالاتها وأجرى عملية الخلط؟! وفكرتُ في لحظة استياء، أن أمسك قلماً لأضع على كل صفحة من صفحاتها إشارة X كبيرة يمتد خطّاها المتقاطعان من الزاوية إلى الزاوية... لكن... ألن يعتبر هذا بعد مئة عام خطأً شنيعاً في حق الكاتب الذي قد يُكتشَف في ذاك الزمن أنه كان يسبق عصره؟! وتناهت إلى سمعي أصوات حديث بدت أقرب إلى الصراخ أو الشجار، لكنها كانت مجرد حديث توقعتُ أن متبادليه يرغبان في إسماعه للآخرين لإبعاد الشبهة عنهما إذا ما تهامسا...

- وفّقهم الله... ها قد رفعوا الأسعار ليمنعوا التهريب، وليعيش المواطن في بحبوحة يُحسَد عليها!

- والله معك حق... ولا تنس أنهم أيضاً قطعوا عنا السلع الضرورية لمنع الاحتكار...

بدت العبارات خارجة من قلب الرواية التي كنت أحملها... رغبت في التدخل للاستفسار عن كل هذه التناقض ما دام بطلا التناقض حقيقيين وماثلين أمامي بعكس كاتب تلك الرواية الذي بتُّ أعتقد أنه ليس موجوداً أصلاً ليكتب كل تلك الفوضى، أو لم يعد موجوداً بعد أن نالت منه كل تلك الفوضى ودفعته للانتحار... وفي الوقت المناسب – وما أكثر أوقاتي المناسبة التي أبقتني حياً حتى اليوم!_ امتنعت عن التدخل، فلعل هذين الرجلين يتعمدان دفعي إلى منزلق أخوض فيه نقاشاً عقيماً أو أعبّر فيه عن رأي قد يودي بي إلى التهلكة!

وفي صف طويل آخر تحت الشمس الحارقة ذاتها، كنت أناطح فكرة تمزيق كل هذا الالتباس المتجسد على الصفحات حين كسّر قروني التباس آخر في أحاديث الناس...

- وكيف ستمضي الشهر بعد أن صرفت كل ما تملك خلال أيامه الثلاثة الأولى...

- الله سيدبرها كما دبرها طوال الأعوام الماضية...

- يا حبيبي اخرج من بركة الدم التي تغمرك بها محطات الأخبار وشاهد - لم يقل "اسمع"- ستار الغناء العربي...

- أنت على حق، فمعه لن ترى اللون الأحمر إلا في ما تبقى من قطع الثياب المبعثرة على أجساد النساء...

- لا تسئ الظن بهن، فلعلهن مضطرات إلى اختصار ثيابهن كما نختصر أيامنا وشهورنا...

ومرة أخرى أنقذني الوقت المناسب...

مرات ومرات خرجت من التباس الرواية والرغبة في حرقها أو تمزيقها إلى التباس الأحاديث التي باتت أشبه بتلك الرواية، مطأطئ الابتسامة أمام مخالب موظف متجهم... خائباً بين أنياب صرّاف معطل... مستلقياً بين كثيرين لنيل قسط من راحة على رصيف بات سريراً لانتظارنا... حارساً لاسطوانة

غاز تكاد تتفجر لعمق الخواء الذي تعانيه أحشاؤها... لينقذني الوقت المناسب في كل مرة ويعيدني إلى جادة البقاء الذي لا يشبه العيش أو الحياة...

وكي لا أبدو متشائماً فإن هنالك باباً واحداً لا أضطر إلى الوقوف ساعات في صف طويل للوصول إلى عتبته وللحصول على ما يختبئ وراءه... إنه باب البيت الذي أسكنه! ولأوضح، على غير عادة القصة التي تترك للمتلقي حل رموزها، وبالتحديد كي لا تضطروا إلى حل رموزٍ قد تأخذ أفكاركم إلى ما لا أقصده، فإن هذا الاستثناء سببه فقط عجزي عن الحصول على البيت المختبئ خلف عتبة الباب حتى مع صيامي وعريي عمراً كاملاً!

على كل حال، مع طقّة المفتاح في قفل ذاك الباب استقبلتني زوجتي بموال خلته استمراراً لما كان ينشده الواقفون من حولي لا معي طوال النهار! كانت شظايا العصبية تنقض عليّ، لكنّ الوقت المناسب لجم رغبتي في الفرار منها، فالقنابل أهون وقعاً من الغارات والصواريخ:

- هل رأيت؟! – وأنا بالتأكيد لم أكن قد رأيت، لكنني هززت رأسي كأنني رأيت – المراقبون أولاد الحرام منعوا ابننا من الغش في الامتحان... سيضيع تعب عام كامل!

وتضاربت الكلمات في رأسي... غش وتعب... امتحان ومنعوا... ولمحتُ العبارةَ مثل خيط عنكبوت دبق يتدلى من الرواية التي لم أكن قد أتممتها! فكرت في ما يمكن أن أقوله رداً عليها، لكن زوجتي كانت، وفي الوقت المناسب، قد انسحبت وقد فاضت عيناها بالدموع لتتهدّ نائمة بعد يوم طويل لا أحسبه إلا توءماً ليومي!

حتى التلفاز، رصاصة الترفيه في أصداغ مدمنيه، وافاني على عادته اليومية، كمستنقع آسن للهمّ العظيم والبلاء المقيم! ففي المسلسل لا يجد العاشقان اللدودان طريقة للتعبير عن حبهما سوى الخيانة، وفي الأخبار تشكر الديار المهدّمة الله لنهايتها السعيدة تحت القذائف متخمة بالأشلاء والدماء، واللاجئون في غاية السعادة لانهيال أخبار المساعدات المسروقة فوق رؤوسهم، واللحى الهشة تصد السكاكين الرهيفة عن الأعناق التي لا تحمل رؤوساً، وفي الإعلان: "ببضعة ملايين لا تملكها تتملّك شاليهاً فاسترجل ودبّرها!"، وفي المسابقات: "أرسل SMS فقط دون أن تجيب على السؤال، ونحن نعدك بعدم الفوز!"... وفي الوقت المناسب ضغطَ بأسي على زر جهاز التحكم للجم عواء ذاك الذئب الرقيق، لكنني أصررت فيما تبقّى من الليل العاري من هدأته على إتمام ما تبقى من الرواية، بكل العناد الذي أبقاني واقفاً على قدميّ طوال ذاك النهار، لأخرج منها كما دخلت إليها، بحفنة من خيبة في فمي، ملفوفاً بكفن من فوضى والتباس، ولأرتطم بقعر النوم قبل أن أجد متسعاً من الوقت للتفكير في أي من متاهاتها التي احتوتني مع متاهاتي طوال النهار! نمت... وكالعادة منذ أعوام طويلة، دون أن أجد حتى في نومي متسعاً للأحلام!

وفي الصباح الباكر استيقظت كالعادة لا على زقزقات العصافير كما يستيقظ أبطال الحكايات، بل على صراخها الفزع من وقع الانفجارات والمدافع ولعلعة الرصاص، لأنهض مستعجلاً الوصول إلى دور جديد أقضي في غماره يومي، دون أن أنسى قبل خروجي تناول تلك الرواية لأعيد قراءتها بمزيد من العناد فيما يشبه طقساً جديداً من طقوس الفوضى اليومية!

□□

أنين الثلج..

❑ د. طلال عواد

ليست للراحة ..

هذه المقاعد في الأماكن العامة..

إنها للانتظار..

(رفيف المهنا)

-1-

أخذ يعد الدقات الرتيبة لساعة البلدة، فقد وصل قبل الخامسة بقليل، كانت ندف الثلج قد بدأت بالتراكم بسخاء فوق المقاعد الخشبية وفوق دروب الحديقة مغطية إياها بالبياض المحبب إلى قلبه.

كانت لفحته، التي يرتديها الآن، بيضاء موشحة بالرمادي. كان يريدها بيضاء ويذكر أنه سأل البائع عندما اشتراها:

- أريد لفحة بيضاء.
- لدينا واحدة بيضاء موشحة بالرمادي، إنها عملية وأنيقة.
- أعطني إياها، لو سمحت.

وأردف، محاولاً إقناع نفسه، هذه هي الحياة، نادراً ما تجد فيها شيئاً أبيض، فهو ليس عملياً على الإطلاق. واستدرك: إلا قلبها، فهو برغم السنين، لا يزال كالثلج.

تحت اللفحة كان يظهر قميصه ذو اللون الوردي، كان لونه يشبه إلى حد كبير لون الورد الدمشقي، الذي يزين فسحة دارهم في (حي المدينة)، كان الورد يتربع تماماً على يسار باب الدار، متأهباً لاستقبال القادمين بطلة حلوة ونفحة عطرية. أخذ نفساً عميقاً عندما تذكر بيته وتساءل: ما هذه القدرة العجيبة عند ورود الدار، أن تصلك رائحتها أينما ذكرتها؟

كان يرتدي معطفاً رمادياً، كلون الضباب الذي يغلف هذه المدينة طوال العام تقريباً. وكانت قبعته ذات لون داكن يخفف من قتامته قليلاً الشريط الوردي الذي يحيط بها. كان لباسه يعطيه توازناً بين الشرق من حيث أتى، و الغرب حيث هو الآن. أما قبعته فقد أضفت عليه أناقة مفرطة تشعرك بأنه على موعد.

لاحظ أن السماء أظلمت قليلاً، وأن هناك نجماً لامعاً قد ظهر وحيداً في القبة السماوية، وتساءل: أتراه مثلي، ينتظر؟. أخذ البرد يتسلل إليه، فالتفت إلى النجم عاتباً:

– لماذا أنت بعيد هكذا ؟ ألا أعرفك يا صاحبي؟ لا بد أننا تسامرنا معاً في المقهى المجاور، وإلا، من أين لك أن تعرف هذه الإجابات عن عشرات الأسئلة التي راودتني هذه الساعة؟

ازدادت شدة البرودة، أحكم صاحبنا اللفحة حول رقبته، وأعاد توضيب معطفه بحيث يعطيه أكبر دفء ممكن، واستغرب تعرق جبينه تحت القبعة رغم البرد. رفع قبعته قليلاً ليمسح عرقه .. فرد عليه التحية رجل عجوز في مقعد مقابل، استغرب أنه لم يلحظ وجود هذا الرجل قبلاً، ثم نسي وجوده بعد ثوان، وعاد يبحث عن صديقه حيث تركه يلمع وحده على مقربة، في السماء. .. لم يجد أحداً، كانت السماء خالية من النجوم، وكان اللون الرمادي يغطي السواد الذي يحبه مرصعاً بالنجوم.

– حتى أنت يا صاحبي ؟؟

شعر بندف الثلج يذوب على وجنتيه ويسيل على خدوده ... واستغرب لماذا الثلج دافئ هكذا ؟! غامت عيناه من البرودة والانتظار، وشعر لوهلة كما لو أنه قد غادر المكان، ثم شعر أنه لم يعد وحيداً، التفت باحثاً ليرى ذاك النجم نفسه يقبع تحت إبطه تماماً، في سكون ورقة.

فجأةً لم يعد الثلج دافئاً على وجنتيه، كما كان. وأدركته البرودة .. والوحدة. فانتصب واقفاً، ورفع قبعته تحيةً للعجوز المقابل، وسار، على غير استعجال، على دروب الحديقة المغطاة بالأمل.

-2-

وقفت خلف نافذتها تنظر شاردةً إلى الثلج الذي بدا منهمكاً في تغطية عيوب المنشآت المجاورة، وقد أعجبها ذلك كل الإعجاب، فكم كان يزعجها منظر سطح الجوار تنقصه قطعة قرميد هنا وقطعة هناك. أو منظر الرصيف الذي تهدمت أطرافه ولم تصله يد المدينة بعد، فالحي شعبي ومتطرف وهناك أحياء أكثر أهمية لا تغفل عنها عين المدينة أبداً.

راقتها فكرة أن تكون لديها قدرة الثلج على تغطية عيوب الأصدقاء، فابتسمت، إلا أن ابتسامتها سرعان ما تلاشت عندما مر أمام عينيها شريطٌ من العيوب مغطياً الثلج والمنشآت والجوار.

أنقذتها من شرودها رنة المنبه في الرابعة بعد الظهر. فتحت المفكرة وقرأت:

" ملاكي، الحديقة الصيفية، الخامسة مساءً"

– " لن أذهب"، قالتها بسرعة بلهجة الواثق من عدم الذهاب. ثم فكرت: كنت أسميه ملاكاً، لأنه طالما انقذني من ورطات مؤكدة بالنصح حيناً وبالتوجيه أحياناً. وهذا هو بالضبط ما لم تعد تستطيع احتماله، فمن يظن نفسه: سقراط هذا الزمن؟! ومن أقنعه أنه من دون الآخرين يمتلك الحكمة؟. كانت مقتنعة أنها لو ذهبت الآن فسيكون بانتظارها ساعة من التحقيق عن الشاب الذي رآه يوصلها بسيارته إلى بيتها:

– من هذا الشاب؟

- لماذا صعدت معه بالسيارة؟
- لماذا هو بالذات؟
- من اقترح ذلك؟
- أين كنتما عندما اقترح ذلك؟
- وهل التقيتما صدفةً أمام الباب؟
- وأين كانت تقف سيارته؟
- ألم تكن معك إحدى زميلاتك؟
- ولماذا خرجت وحدك من العمل؟
- وكم كانت الساعة؟
- .....

وسلسلة من الأسئلة التي تصعب على أي محقق جنائي. وبعد أن يعرب عن قناعته بأنها بالفعل محض صدفة، ويعلمني عن ذلك بعيون ملؤها الشك، تبدأ ساعة أخرى من النصح والإرشاد الذي يدور عادةً حول الشيطان، الذي يسارع دائماً حيثما اجتمع اثنان. والاثنان هنا تعني أنا وأي رجل آخر حتى لو كان عجوزاً، أما إذا كان هو وأية فتاة أخرى فالشيطان يكون نائماً بالتأكيد. فكم من مرة شاهدت معه فتاة في السيارة، وكم من مرة مدحته صديقاتي اللواتي عرض عليهن التوصيل بسيارته بمنتهى اللطافة، فاتحاً لهن باب السيارة ومساعداً في الركوب، وكم تحدثن عن لباقته وأسلوبه الرفيع في الكلام: " إنه أوروبي أكثر من الأوروبيين" كن يرددن ضاحكات.

ولم يكن ذلك يزعجني على الاطلاق، إلا أنني عندما طفح بي الكيل ذات مرة، ورددت على توجيهاته بسؤال:

- " وأين كان الشيطان عندما رأيتك برفقة كاتي؟"

أجابني بلباقته المعهودة:

- " كاتي؟ ومن هذه كاتي؟ وكيف تسمحين لنفسك أن تقارني نفسك بها؟ هي لا شيء مقارنة بك، أنت لا تعرفين مكانتك عندي، كأنك لا تعرفين مكانتك عندي، ألا تثقين بي؟ يا حبيبتي،". ونظر إلي، "إن حبي لك أكثر من حقيقي، أترين خصلة شعرك الحمراء هذه التي تغطي جبينك؟ أنا لا أبادلها بكنوز العالم"... ثم تشرق عيناه بابتسامته التي لا تقهر ليقول لي: " وهذا النمش الذي تشتكين منه دائماً، أتعلمين كم أحبه؟ أتعلمين كم أصلي يومياً كي لا تنقص (نمشة واحدة) من وجنتيك الرائعتين؟!

وأنسى الشيطان، وأنسى نفسي، وأقع في حبه من جديد. ضعيفة أنا أمامه كل الضعف، لذلك لن اذهب. بالتأكيد لن أذهب.

-3-

الـ " لن أذهب" الأخيرة قالتها وهي تنتعل حذاءها، وتخطف حقيبتها، وتغلق الباب خلفها، وتقطع الدرج وثباً، وتلهث مخاطبةً سائق سيارة الأجرة:

- " الحديقة الصيفية، الباب الخلفي"
- "متأخرون، أليس كذلك؟" سأل السائق متذاكياً مع ابتسامة ماكرة.

تظاهرت بأنها تبحث عن شيء في حقيبتها، واستمرت بالبحث إلى أن يئس السائق من تجاوبها ورفع عينيه عن المرآة. عند ذلك هي أيضاً رفعت عينيها عن حقيبتها، ثم أغلقتها بدون اكتراث ونظرت من النافذة الجانبية إلى الشارع.

اكتشفت أنها لا ترى شيئاً. مرت أمام عينيها واجهات أبنية لينينغراد التاريخية التي طالما أحبتها بزخارفها وتماثيلها البارزة، وواجهات المحلات التجارية المتنافسة في طريقة عرض بضائعها، وناس من مختلف الأعمار والأعراق، وطرق وقنوات نهرية وجسور خشبية وبيتونية، حتى نهر الفاناتانكا المحبب إلى قلبها مر هو الآخر دون أن تلتفت له. كان سامي هو محور اهتمامها الآن، وكان تفكيرها منصب على لوم نفسها على التأخير. كانت تتساءل إذا كان لا يزال منتظراً في ساحتهما المحببة في نهاية درب التماثيل، حيث تتحلق الأشجار مشكلة ساحة رائعة، تتناثر فيها مقاعد خشبية جميلة تتناسب مع روح المكان. وبالرغم من أنها كانت شبه متأكدة من أنها ستجده على أحد هذه المقاعد، بل على مقعدهما المعتاد، إلا أن سؤالاً كان يؤرقها: وماذا إذا لم تجده؟!... نظرت إلى ساعتها كانت الساعة تقترب من السادسة إلا ربع.

- "هل يمكن أن نسرع قليلاً؟" سألت، ثم ندمت مباشرةً على هذا الطلب، فالإجابة كانت نظرة ثاقبة من السائق من خلال مرآة السيارة.

-4-

دورت عينيها في الساحة، لم تجد أحداً سوى رجلين عجوزين يتحادثان دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر. كان ينظر كلاهما إلى الأمام، إلى جهة محددة. نظرت إلى حيث ينظرون لم تجد أحداً. ثم أعادت النظر إلى مقاعد الساحة مقعداً مقعداً، لم تجد أحداً. تأملت ملياً مقعدهما المعتاد، كان مغطى بالثلج الأبيض كله، إلا مكان جلوسه.

دورت عيناها ثانيةً فالتقت بعيني أحد العجوزين، وجدته مبتسماً، ثم أشار لها بأصابعه أن من تبحث عنه قد مشى. أسدلت يديها كأنما استسلاماً لأمر قد وقع، ثم زفرت رافعةً رأسها إلى السماء، ولسبب لا زالت تجهله، مدت لسانها إلى نجم شعرته ينظر إليها هازئاً من عليائه.

مشت مطرقةً تنظر إلى اللامكان. كأنما حواسها كلها تجمدت لبرهة، وحده أنين الثلج متكسراً تحت أقدامها كان يصل إلى إدراكها. وتساءلت أهو الذي يجاريها أم هي تجاريه.

□□

رحلة باتجاه واحد..

□ عزيز وطفي

أحَبَّ الترحال كثيراً، لم يتردد في المشاركة في أية رحلةٍ إلى أي مكانٍ من بقاع الأرض الواسعة، كان يسعى للتعرف على مفردات الجغرافية والتاريخ وعلم الاجتماع والاقتصاد، وسوى ذلك من معلومات مفيدة يلتقطها المرء في مثل هذه الرحلات. حصلت معظم هذه الرحلات قبل أن يتزوج، وقبل أن يرزق بابنتين أخذتا جل اهتمامه وملأتا كل فراغ في حياته.

اتصل به صديق يسأله عن رغبته في المشاركة بالرحلة المزمع القيام بها إلى استانبول عبر أنطاكية، لثقة هذا الصديق أنه قادر على تقديم بعض الخدمات لمرافقيه كونه قد شارك في الرحلة ذاتها منذ عامين مضيا.

لم يتلكأ في الموافقة. كان مندفعاً في إجراءات السفر. استشار زوجه وابنتيه، ولم تمانع واحدة منهن. كنّ يتمنين أن يتمتع بعد تقاعده بحياة ممتعة.

اقترب موعد السفر، اضطرب، لا يعرف السبب. فكّر. ظن أنه سيخطئ حين يترك أمّاً وابنتيها وحدهن، خاصة وأنه سبق وزار الأمكنة ذاتها منذ سنتين ولمدة قاربت عشرة الأيام.

حانت ساعة السفر. أحس الألم يعتصره. خاف من أمور توهّمها. استعرض شريط حياته، في عمله، بين أصدقائه، مع أهله وعائلته الصغيرة. لم يدرِ لماذا خمّن أنه لن يعود من هذه الرحلة. ماذا يفعل؟ هل يخبر عائلته بقلقه واضطرابه وخوفه؟ هل يلغي السفر؟ ماذا يقول لصديقه الذي طلب منه المرافقة؟ توتر كثيراً. ظن أن قلبه سيقف عن الحركة. لا بد من القرار. حزم أمره. لمّ أمتعة السفر، وانطلق إلى مكان تجمع بقية زملاء الرحلة.

قبل انطلاق الرحلة راودته فكرة أن يسأل ابنتيه مرة ثانية إن كانتا ترغبان بسفره. حتماً ستوافقان. إن سألهما سيزيد قلقهما وخوفهما عليه. لا داعي. فليضغط على أعصابه قليلاً.

ودع زوجه وابنتيه. لم ينظر في عيونهن. كان شبه متيقن أنه لن يراهنّ بعد الآن.

مساءً انطلقت الرحلة. وصلوا الحدود السورية التركية عند مدينة كسب. هطلت أمطار غزيرة مفاجئة في غير موعدها كانت نذير شؤم له. تمنى ألا يسمح الأتراك للرحلة بالدخول، بعد أن علم أنهم في هذه النقطة يغلقون الحدود عند الواحدة ليلاً. كما أن ثلاثة من زملاء الرحلة لم يحصلوا على موافقة رسمية للمغادرة. وعلى الرغم من المحاولات الكثيرة لإقناع العاملين في مركز الهجرة والجوازات السورية بأن يحصلوا على موافقات لهم عبر الفاكس، إلا أن هذه الجهود قد باءت بالفشل.

قال: جاءت لوحدها، سنعود جميعاً بعد أن طال انتظارُنا حتى الثانية والنصف صباحاً. لكن قراراً بمتابعة الجميع رحلتهم وعودة الثلاثة كان قد اتخذ.

عاد الاضطراب والخوف، رأى احتمالات التشاؤم تكثر، لم يعرف لماذا لم يعد يثق بالطائرة التي ستنقلهم من أنطاكية إلى استانبول. لكن ما العمل؟

وصلوا مطار أنطاكية. رأى عشرات المسافرين من جنسيات مختلفة تتوافد إلى قاعة الانتظار. هدأ توتُّره قليلاً. قال: نحن كثر، ولن يحصل مكروه للجميع، علل النفس بأن يرضى بمصير مشترك جمع أكثر من مئة راكب. كابر ولم يُشعر أحداً بما يُحسُّ به. صعد إلى الطائرة وكان حريصاً أن يكون ملاصقاً لإحدى النوافذ ليتمكن من التمتع بمنظر الفضاء ورؤية الأرض من السماء والتقاط بعض الصور لإرضاء هواية لازمته أكثر من أربعة عقودٍ مضت.

ما كاد يمكث في مقعده، ويتلقى تعليمات من قائد الطائرة بربط الأحزمة استعداداً للطيران، حتى أحس أنه يُساق إلى حتفه، فالأمر أمرٌ، لقد وقعت الفأس بالرأس.

انتابه شعور بالإقياء، حاول إيقافه. لجأ إلى الدليل السياحي التركي المرافق لهم طالباً منه أن يشرح حالته الصحية والنفسية للمضيفة، علّها تستطيع تقديم مهدّئ أو منوّم له . استغرب الدليل الأمر وطلب منه الصبر ورباطة الجأش. خجل من نفسه. لمَ يكون وحده من بين جميع المسافرين بهذه الحالة من الخوف والقلق والاضطراب؟ أغمض عينيه. مال برأسه قليلاً وأراحه على كتف زميله في المقعد المجاور. كاد يطلب من المضيفة أن تسمح له بالتمدد في الممر بين المقاعد. استبعد الفكرة عدّها لا تليق به. تحركت عجلات الطائرة، بعد تعليمات ألقيت بلغة تركية لا يفهمها، وانكليزية لم يكن قادراً على استيعابها.

كانت الطائرة من الطراز القديم. سقفها منخفض، مقاعدها متراصّةٌ ومتلاصقةٌ، تكاد المضيفة لا تستطيع التنقل في ممرها الوحيد الضيق. تمنى لو يستطيعُ أن يصرُخ بأعلى صوته: أنزلوني لا أرغب المتابعة في هذه الطائرة اللعينة.

بدأ الارتفاع المتأرجح، والاهتزاز غير المألوف، الذي عزاه لرداءة الطقس، أو لسوء القيادة، أو لهذا الكمّ الهائل من الرعب المنتشر في شرايينه، وربما لهذه الأمور مجتمعةً. لم يستطع النظر من النافذة. زاد الارتفاع، وكثرت الأرقام والمعلومات القاتلة التي تظهر أمام كل مسافرٍ على شاشةٍ صغيرةٍ توزع الهلع في أرجاء الطائرة: نطير بسرعة 950 كم بالساعة، وعلى ارتفاع يزيد عن عشرة آلاف متر، والحرارة في الخارج تصل إلى 42 تحت الصفر.

مرت الثواني كأنها عقود من الزمن. تشنجت رقبته. قدمت المضيفة طعاماً لم يتمكن من تناول لقمة منه.

انقضت ساعة ونصف بل دهر ونصف ووصلت الطائرة استانبول بأمان. نظر إلى جاره في المقعد وقال: الحمد لله وصلنا. بقي رعب العودة وجزء منه كافٍ ليقتلني.

قبل نهاية الرحلة التي لم يذق حلاوتها حاول أن يُقنع زملاءه ألا يعود معهم. فقد استظرفوا واستلطفوا وجوده المنفرد معهم، حيث كانوا – إلا هو – أزواجاً. قال أحدهم : سنعمل على إلهائك خلال إيابنا، قال الثاني : لن نكون مرتاحين إن لم ترافقنا في العودة، أما الثالث فقال : يمكن إعطاؤك دواءً منوماً. لكنه كان مقتنعاً أنه لن يتحمل فكرة ركوب الطائرة مرةً ثانيةً في حياته. ومع علمه أن السفر بالبر من استانبول إلى أنطاكية يستغرق سبعة عشر ساعة متواصلة فقد حسم أمره. داخل الحافلة همس في أذن جاره قائلاً: ما أجمل رؤية الأرض، لكن ليس من السماء!

استانبول في 2009/10/6

□□

القصة ..

سرقة حظ الآخر ..

د. إسماعيل شعبان

1 ـ اعتادت العجوز أم إبراهيم ذات السبعين عاماً أن ترى بائع أوراق اليانصيب أبو جميل "ذي الأربعين عاماً يمر أمام بيتها كل أسبوع مرة على الأقل وهو ينادي بصوته المبحوح الذي لا يبعث على الثقة:

جرب حظك واربح (...) "ذاكراً رقم الجائزة الكبرى للسحب التالي"

ثلاث ملايين، عشرة ملايين، عشرين مليون.. إلخ.

2 ـ وبغض النظر عن اعتبار أن اليانصيب قمار أو غيره، وهل التعامل به بيعاً أو شراء يعتبر حلالاً أم حراماً، وعن مدى إمكانية الربح أو الخسارة فيه.. إلخ فهذا خارج عن إطار موضوع القصة هذه، وإن الجهة صاحبة القرار بالسماح به تتحمل مسؤولية الإجابة عن ذلك.

3 ـ وفي مطلع شهر أيلول من عام 1996 كانت العجوز أم إبراهيم جالسة أمام عتبة دارها بعد عودتها من قبض تقاعد زوجها المتوفى منذ عشر سنوات (دون أن يترك لها غير تلك الدار المتواضعة في حارتها الشعبية الأكثر تواضعاً).

4 ـ كانت تتحدث بود مع قريناتها من نساء الحارة (البسيطات الأميات في الغالب)، الجالسات بقربها على قارعة الطريق الهادئة التي قليلاً ما تمر بها وسائل المواصلات الحديثة المزعجة بأصواتها وغبارها وما تنفثه من دخان سام..

5 ـ وفجأة أطل بائع اليانصيب أبو جميل بهيئته الفوضوية وسحنته الصفراوية التي لا تدعو للثقة، وهو ينادي بصوته الأجش: المليون ـ اربح المليون بورقة فقط "وهو يعرف في داخله أن ما يقوم به من تحريض على الشراء لا يرتاح إليه الضمير الحي، وأن نسبة الذين يربحون قليلة جداً من هذه الصفقات (الخاسرة بشكل شبه دائم).

لأن المقامر دائماً خسران وحسب قانون الاحتمالات قليلاً ما يربح، وعلى أساس ذلك كانت دور القمار هي الرابحة دائماً على حساب المقامرين المغامرين (الذين قد يخسر أحدهم تحويشة عمره بليلة واحدة أو جلسة واحدة على مائدة خضراء مع كأس وسيجار ومجموعة فيش مقابل حسناء تحرضه على الاستمرار حتى النهاية التي غالباً ما تكون الإفلاس).

---

* قاص من سورية.

6 ـ وإن الكثيرين قد اشتروا من أبي جميل سابق الكثير والكثير من المرات، ولكن دون أن يحالفهم الحظ حتى مرة واحدة... إلخ.

7 ـ فجأة تذكرت أم سليمان (إحدى الجليسات) أن لدى زوجها نصف ورقة كان من قد سحبها منذ أكثر من شهر ونسيها في جيبه، فاستوقفت أبا جميل وأسرعت بإحضارها، لتقدمها له ليعرف لها نتيجتها، (معللة النفس بمبلغ يعتمد عليه في الأيام الصعبة الكثيرة في حياة الغلابى)، ولكن النتيجة السلبية شبه معروفة لدى سيئ الحظ، نظر بسرعة لرقم الورقة وتاريخها، وقال لها بهدوء: غير رابحة، رامياً لها إياها بلا مبالاة قائلاً لها بسخرية: (انقعيها واشربي ميتها) ماداً يده برزمة الأوراق: جربوا مرة أخرى بتربحوا، ولكن واحدة منهن لم تشتر، لا لعدم الرغبة بالشراء، ولكن لضيق ذات اليد وانعدام السيولة الفائضة عن الضروريات لشراء ورقة يانصيب.

8 ـ تململت في مكانها أم إبراهيم، التي طالما حلمت بتجريب حظها ولو مرة واحدة بشراء ورقة يانصيب، مدفوعة بالفضول بأنها ستربح المليون، وتحقق بعض ما كانت تحلم به، مما لم يتحقق لها في حياتها السابقة المليئة بالمعاناة والحرمان.

وبعد تردد قالت له: (أعطني ورقة لشوف حظي بآخر هالعمر)، وضحكت وضحكن معها قريناتها قائلات لها: (بكرا بتربحي المليون وبتشتري سيارة ومنكسدر فيها).

وفعلاً سحبت أم إبراهيم ورقة من بين رزمة الأوراق الممدودة لها وأنقدته مئة ليرة، ليرد إليها ثلاثين منها، وطوت أم إبراهيم ورقة اليانصيب مع النقود، وكأنها أصبحت إحدى أوراق النقود لديها، وربما أصبحت أهم ورقة في حياتها، ووضعتها في كيس نقودها الذي وضعته في عبها بهدوء وعناية، حالمة بأن الحظ سيحالفها وستربح اليانصيب من أول مرة، وستصبح ثرية في خريف العمر ربما تستعيد بالمال بعض بهجة الشباب الماضي.. إلخ.

9 ـ وبعد أسبوع، وبينما كان بائع اليانصيب يتجول بأوراقه في الحارات والشوارع والأزقة، (على عادته أسبوعياً)، رأى مجموعة النسوة كعادتهن في المكان ذاته الذي رآهن فيه ظهر الخميس الماضي، ولكن أم إبراهيم لم تكن بينهن.. وما إن شاهدنه حتى تذكرن زميلتهن أم إبراهيم، وأنها قد اشترت ورقة كاملة منه في المرة الماضية، فنادينها: يا أم إبراهيم، احضري ورقتك اليانصيب وتعالي لنشوف حظك...

10 ـ وقف بائع اليانصيب أبو جميل متلهفاً لرؤية الورقة التي يشك بأنها الرابحة، حيث تتبع في الثلاثاء الماضي السحب الأخير على شاشة التلفاز، وتبين نتيجة السحب أن الورقة الفائزة بالجائزة الأولى مباعة في مدينته، وإنها كانت من بين أرقامه التي باعها، وهو يبحث بلهفة عن صاحبها، ليأخذ منه الحلوان المجزي لجائزة المليون..

11 ـ وحضرت أم إبراهيم (الطيوبة) بابتسامتها الوديعة، لتقدم ورقتها للبائع، قائلة له: شوف لي إياها فانا لا أعرف القراءة ولا الكتابة ولا أعرف قراءة الأرقام..

12 ـ وما أن لمح البائع أبو جميل رقم ورقة أم إبراهيم، حتى لمعت عيناه، وتوترت قسمات وجهه، واضطرب كله، وارتجفت يداه، وابتسم ابتسامة صفراء، سرعان ما أخفاها بقوة، قائلاً بصوت متهدج، ونظرات زائغة: إنها لم تربح شيئاً، عوضك على الله. مبقياً الورقة لديه... لأنها كانت هي الرابحة للجائزة الأولى، جائزة المليون.

13 ـ وغادر أبو جميل من عندهن مسرعاً وبما يدعو للريبة والشك في اضطرابه، دون أن يعرض عليهن الشراء كعادته سابقاً، وشوهد أبو جميل وهو يسرع الخطى بعيداً عن المكان دون أن يلوي على شيء كالحرامي الذي فاز بغنيمته الثمينة في وضح النهار وهو يسرع للتواري عن الأنظار حتى لا يكتشف.

14 ـ ومنذ ذلك الوقت لم يعد أبو جميل يمر بالمنطقة، ويقال إنه ترك بيع أوراق اليانصيب وأصبح رجل أعمال يعمل بالتجارة).

15 ـ واستمرت النسوة في مزاجهن البريء، يضحكن مداعبات زميلتهن أم إبراهيم، التي ندبت حظها قائلة: (بالشباب ما كان في حظ، هلّق على حافة القبر بدو يصير فيه حظ يا حسرتي)..... وتابعت: (يا ريت اشتريت بالسبعين ليرة سكر وشاي وخبز وحليب كان أحسن...).

16 ـ ولكن أم إبراهيم لم تدر حتى الآن، أنها ربحت الجائزة الكبرى وسرق أبو جميل حظها بالمليون، ضربة الحظ الوحيدة التي صادفتها في حياتها، ولكن بائع اليانصيب اللئيم صادر بلؤم وخسة ونذالة وبدون ضمير حظها الذي جاء متأخراً جداً، مستغلاً أميتها وبساطتها وسنّها الكبير، وجهلها بأمور الحياة الغابوية المعاصرة وعدم معرفتها بأن الذي لا يعرف أن يقرأ ويتفحص ما يخصه بنفسه، ربما ضاعت أو تضيع عليه فرص كثيرة، وربما التي قد تكون الوحيدة ذات القيمة في حياته.

17 ـ ولكن حتى لو عرفت أم إبراهيم الآن سر ورقتها تلك، فهي لم تعد تستطيع أن تفعل شيئاً غير المزيد من الحسرة، لأن الورقة بعد أن أصبحت في حوزة البائع، أصبحت ملكاً له حسب القانون الذي يقول: (إن الحيازة في المنقول سند للملكية)، وبالتالي لا تستطيع أم إبراهيم الادعاء ضده أو إثبات سرقته لحظها... إلخ، لأن القوانين كلها لا تحمي المغفلين والأبرياء.

18 ـ وكم من أفراد وشعوب فقيرة أكلت وتؤكل حقوقها أمام أعينها من قبل من هم أمثال أبي جميل وغيره من دون أن يستطيعوا فعل شيء.

□□